cahiers du

CINEMA

Luis Buñuel
François Truffaut
Situation du nouveau cinéma
Brésil, Canada



numéro spécial

numéro 176 mars 1966

1819-1966

Toute technique évolue...
y compris celle de la garantie

Comme son arrière-grand-père, l'homme de 1966 souscrit des contrats d'assurance. Mais ces contrats sont adaptés aux circonstances actuelles. Ils accordent des garanties illimitées. Ils ne comportent pas de déclaration de capitaux.

L'homme moderne s'adresse à

La Compagnie Française du Phénix
fondée en 1819

mais toujours à l'avant-garde du progrès technique

Ses références le prouvent :

C'EST LA COMPAGNIE D'ASSURANCES DU CINÉMA ET DE L'ÉLITE ARTISTIQUE FRANÇAISE

33, RUE LA FAYETTE - PARIS-IXe - 878-98-90

SERVICE **P.A.I.** POUR PARIS — **P.R.I.** POUR LA PROVINCE

« *Le génie est une entité comme la nature, et veut, comme elle, être accepté purement et simplement. Une montagne est à prendre ou à laisser.* » *Victor Hugo.*

cahiers du CINEMA



Julie Christie dans « Fahrenheit 451 » de François Truffaut.

Barbara Ulrich dans « Le Chat dans le sac » de Gilles Groulx.

Nº 176 MARS 1966

CAHIERS DU CINEMA. Revue mensuelle du Cinéma. Administration-Publicité : 8 rue, Marbeuf, Paris-8e. 359-52-80. Rédaction : 5, rue Clément-Marot, Paris-8e - 225-93-34.

Comité de rédaction : Jacques Doniol-Valcroze, Daniel Filipacchi, Jean-Luc Godard, Pierre Kast, Jacques Rivette, Roger Thérond, François Truffaut. Rédacteurs en chef : Jean-Louis Comolli, Jean-Louis Ginibre. Mise en pages : Andréa Bureau. Secrétariat : Jacques Bontemps, Jean-André Fieschi. Documentation : Jean-Pierre Biesse. Secrétaire général : Jean Hohman. Les articles n'engagent que leurs auteurs. Les manuscrits ne sont pas rendus. Tous droits réservés. Copyright by les Editions de l'Etoile.

pas pour vérifier le bien-fondé de notre politique, mais plutôt pour apporter la preuve que ni sa jeunesse ni ses audaces ne condamnent ce cinéma au secret, à l'étouffement, à l'insuccès commercial. Il dépend de nous, maintenant, d'accorder vie au cinéma vivant. — Jean-Louis Comolli.

Brunetoile

souvenirs d'un montreur d'ombres par Josef von Sternberg

Le grand cinéaste auteur de

- Shangaï Express
- l'Ange Bleu
- l'Impératrice Rouge



L'homme qui a inventé MARLENE DIETRICH

ROBERT LAFFONT 

Situation du nouveau cinéma, 1

Qu'il existe aujourd'hui un « nouveau » cinéma, c'est ce que personne ne contestera demain. Et l'on se demandera alors, quand les sources hollywoodiennes s'avoueront tout à fait taries et que les studios du quai du Point-du-Jour seront revenus à leur destination première de terrains vagues, c'est avec l'air d'empressement propre aux découvertes tardives qu'on se demandera alors comment on avait bien pu ne pas comprendre plus tôt que la Nouvelle Vague française ne serait pas seulement un élan isolé dotant le cinéma de quelques grands hommes et films de plus, mais qu'elle fut bien davantage, qu'elle eut un tout autre rôle : le ferment d'une révolution internationale, le signe avant-coureur d'un printemps furieux du cinéma qui n'a pas fini de nous frapper de ses coups d'ailes.
Entendons-nous sur cette nouveauté. Il y a toujours eu, il y aura sans doute toujours un cinéma pour être nouveau et un cinéma pour être ancien. Les Verneuil d'hier seront les Verneuil de demain. Les Bellocchio d'aujourd'hui s'appelaient Rossellini et les Rossellini Stiller ou Griffith. La révolution au cinéma n'a pas attendu Godard : il se trouve simplement qu'elle passe aujourd'hui par lui. La chaîne de la nouveauté et de l'audace est longue, qui amarre le cinéma aux bords de la Beauté.
Il serait donc idiot de croire que ce « nouveau cinéma » puisse asseoir sa beauté seulement du côté des formes ou des sujets. Le « nouveau cinéma » n'a rien de plus neuf que les cinémas qui innovèrent et innovent encore, rien, sinon bien sûr la jeunesse même de ses auteurs et la conscience aussi de cette jeunesse.
Non, ce qui a changé sous l'influx du jeune cinéma français (jeune déjà de huit ans), ce qui a changé, ce n'est pas le cinéma lui-même, art qui se plie à chacun de ses maîtres et donne à chaque moment la mesure de son génie de la métamorphose. C'est une certaine idée que, faute d'une autre, l'on se faisait jusqu'ici du cinéma : c'est une certaine conception de l'industrie du spectacle qui est caduque. Les structures économiques, les conditions de travail, l'emploi des techniques, l'appareil de fabrication, de distribution et d'exploitation se sont trouvés davantage ébranlés par la jeune poussée, et plus profondément, plus irréversiblement, que les cadres artistiques ou les visées esthétiques. La mutation n'intervient pas tant au niveau du film comme œuvre d'art qu'au niveau du film comme objet de consommation. Le triangle sacré : public, film, auteur, voit ses sommets redistribués selon de nouvelles nécessités de l'espace.
On voit aujourd'hui, plus souvent qu'hier, des films se faire en dehors des besoins du marché et de ses lois. On commence à apercevoir que le public n'est pas un rideau de fer. Et qu'un film fait sans souci du public n'est pas absolument condamné de ce fait à ne jamais trouver son public : le jeune cinéma pousse le cinéma dans le sens d'une plus grande conscience de lui-même, de ses fins et de ses moyens. Cette conscience plus aiguë et plus hautaine de sa nécessité et de sa nature, cette plus impérieuse raison d'être qu'il se forge, rapprochent le cinéma de son aventureuse noblesse d'art. Ce sont les vocations qu'il éveille qui font la force d'un art : jamais le cinéma n'avait vu se lever, du Brésil à la Tchécoslovaquie, du Canada à la Pologne, de l'Italie à la Suède en passant par la France pareille armée de conquérants. Et jamais, en tout cas, on n'entoura de tant d'attention la naissance de tant de cinéastes.
Nous n'avons pas attendu, quant à nous, que cette cause soit célèbre pour l'épouser. On aura pu lire ici, depuis un an, des entretiens, des articles, dont les sujets et les objets ont pu paraître bien mystérieux à nos lecteurs. C'étaient Bernardo Bertolucci, Gilles Groulx, Marco Bellocchio, Milos Forman, Jerzy Skolimowski, le « Cinema Nôvo », qui succédaient dans ces colonnes à d'autres noms plus glorieux qui, par-là même, se passaient mieux de notre concours. Aussi ne faisons-nous, avec les « dossiers » qui suivent, que poursuivre une quête ancienne et dont nous souhaitons le terme le plus lointain possible.
Et ce n'est pas un hasard si se trouvent groupés ici deux cinémas, le canadien et le brésilien, qui ont en commun, outre leur « nouveauté », de s'être bâtis chacun sur un désert, d'être sortis de rien en peu d'années, et de se trouver maintenant chacun à la pointe d'un combat qui n'est pas seulement d'ordre artistique, mais qui concerne une société, une morale, une civilisation : des cinémas de révolution.
Une chose encore : les lecteurs français des « Cahiers » n'ont pas vu les œuvres de ce nouveau cinéma. Ce qui nous tient dans une alternative assez inconfortable : écrire sur des œuvres secrètes, parler de l'inconnu, c'est-à-dire rompre toute connivence avec le lecteur, ou bien ressasser d'éternelles vérités sur les œuvres éternelles dont nos lecteurs sont familiers. Nous avons choisi d'être au combat. Et puisque la renommée déjà faite aux films du jeune cinéma n'a pas suffit à les faire distribuer en France (à l'exception de ceux de Forman), nous allons tenter non pas de les distribuer nous-mêmes : ce serait faire injure aux distributeurs français, mais au moins de révéler l'existence et la valeur de ces films au public parisien, en organisant, du 20 au 27 avril prochain, une « Semaine Cahiers du Cinéma » entièrement dévolue au nouveau cinéma. Pendant donc sept jours, à raison d'un film par jour (et si Dieu le veut) nos lecteurs, nos amis et les autres verront sept des films les plus représentatifs de ce cinéma de demain. Il va de soi que si nous souhaitons à cette entreprise la plus grande audience, ce n'est pas pour vérifier le bien-fondé de notre politique, mais plutôt pour apporter la preuve que ni sa jeunesse ni ses audaces ne condamnent ce cinéma au secret, à l'étouffement, à l'insuccès commercial. Il dépend de nous, maintenant, d'accorder vie au cinéma vivant. — Jean-Louis Comolli.

LE
CONSERVATOIRE
INDEPENDANT
DU CINEMA
FRANÇAIS

vous permet d'accéder
à tous les métiers techniques
du Cinéma et de la
Télévision

En particulier ceux de :

scénariste
assistant-metteur
en scène
script-girl
monteur, monteuse

Grâce à
deux formules d'enseignement

Cours
par correspondance
(donc quel que soit
votre lieu de résidence)

Cours
en studio
à Paris
(notamment par cours du soir)

se présenter ou écrire
C.I.C.F. studio CC
16, rue du Delta - Paris (9e)
Documentation contre 2 F
en timbres

Le Cahier des Ciné clubs

6 janvier. Je présente *Bellissima* à un petit groupe de professeurs et d'étudiants de Reims. J'en profite pour dire là-bas, et redire ici tout le bien que je pense de ce film. Avant la projection j'ouvre une piste : c'est un film sur la civilisation de la consommation. C'est l'analyse rigoureuse d'un mécanisme économique. C'est la foire aux rêves. Les rêves qui font vendre et acheter. Mais pour Visconti, c'est la réalité qui est « Bellissima » et qu'il faut rejoindre à travers les rêves. Peine perdue. Le débat est laborieux. On se perd dans le pittoresque, la tranche de vie, Zavattini, le côté cour H.L.M., et le côté jardin de banlieue. Le théâtre pas question. Ni la réalité terrible que masque ce théâtre. On se défend. Alors en partant, je me console en conseillant à ces professeurs de lire « Les choses » de Georges Perec.

11 janvier. *Philadelphia Story* au C.C. du Val-de-Grâce Public jeune. Accueil 100 % favorable. Ceux qui n'ont vu qu'un brillant divertissement écoutent avec sagesse quelques cinéphiles compétents et passionnés. En 25 minutes l'essentiel est dit sur Cukor, sa règle du jeu et la gravité de ce film léger.

Même jour, *La Baie des anges* au C.C. « Culture et cinéma » de Versailles. Malgré la neige, beaucoup de monde. On veut connaître le second film de Jacques Demy. A la dernière séance de ce ciné-club on a vu *Pickpocket*. Le rapprochement s'impose. La discussion démarre sur quelques opinions négatives : le personnage de Claude Mann, sa passivité, etc. Mais de la passivité à la passion, il n'y a qu'un pas. Tous ceux qui ont aimé ce film admirable — la majorité, ce soir-là — le franchissent et ont beau jeu. Les résonances profondes du film — profondes comme l'enfer — ne leur échappent pas. On arrive même à souligner l'importance du personnage du père : « C'est la parabole de l'enfant prodigue », lance un spectateur enthousiaste.

13 janvier. Encore *Les Carabiniers* au C.C. « Film et culture » de Tours. Je cherche vainement un spectateur qui attaquerait ce film. Même ceux qui n'ont pas aimé *Pierrot le fou* sont conquis par *Les Carabiniers*. L'unanimité est troublante. Alors, au cœur du débat, jaillit la question savoureuse (on ne me croira pas si j'affirme qu'elle m'a été posée neuf fois sur dix quand j'ai présenté ce film) : pourquoi les critiques parisiens n'ont-ils pas compris ce film ? Question transmise.

19 janvier. *La Règle du jeu* à Montpellier. A minuit et demi, on s'aperçoit que le temps nous manque pour entrevoir toutes les richesses de ce film inépuisable. Tout le monde est à peu près d'accord : c'est la plus grande liberté sous la plus grande rigueur. On a bien vu le jeu de la balance cher à Renoir. Les discussions se poursuivent dans les petites rues silencieuses où il fait bon marcher.

20 janvier. *El* au C.C. « Gérard-Philipe » à Montpellier. Là encore, l'unanimité ou presque : c'est le plus beau film de Buñuel. Mais on a beaucoup de peine à dire quelque chose sous le coup d'une première vision. C'est bon signe.

21 janvier. *La Passagère* au C.C. de Nîmes. Accueil très chaleureux. Beaucoup de monde reste au débat. Un ancien déporté m'attaque sur un mot malheureux : j'ai parlé, en songeant à un propos de Sartre, de « complicité du bourreau et de la victime ». Ce malentendu se révèle utile : il permet à chacun de s'expliquer à fond. Après, on tombe tous d'accord sur l'honnêteté de Munk et de ses collaborateurs, cette lucidité qui va droit à l'essentiel.

22 janvier. *Sergent York* au C.C. du lycée mixte de Bois-Colombes. Long débat passionnant avec les jeunes. On épuise vite les fausses pistes : film de propagande ou pas, militariste ou pas. On découvrira la sagesse de Hawks dans ces contradictions surmontées. Ce n'est pas un film d'idées. Un élève de philo conclura : ce sont les idées aux prises avec les faits. C'est un film qui apprend à bien vieillir.

24 janvier. *Le Petit Soldat*, à Lille. Public étudiant. Dans la salle, un jeune comédien qui connaît parfaitement l'œuvre de Godard. Une fois de plus on met la critique en question : le film ne paraissait peut-être pas actuel quand il est sorti en 1963, mais aujourd'hui, en pleine affaire Ben Barka... Tout le monde est d'accord. *Le Petit Soldat* a bien vieilli.

26 janvier. *Fury* au C.C. de la Flèche. Les élèves du Prytanée forment la majorité du public. Un public chahuteur et vivant, qui accueille le film dans un silence profond. En 45 minutes de débat, on montre la continuité de Lang depuis *M le maudit* et jusqu'au dernier *Mabuse*. Ici, cet art de renverser les rôles : la victime devient bourreau et le bourreau victime. Une discussion positive, sans fausses notes. Qui se poursuit longtemps après dans les rues inondées.

27 janvier. *Le Grand Passage*, à un groupe de professeurs, à Laon. Je m'attends à des critiques sévères : film mineur, film fasciste, etc. Pas du tout. On admire d'emblée la construction linéaire, ce long récit soutenu. On admire la rêverie qui prolifère d'une image à l'autre : la nature hostile et fascinante, la terre et l'eau, toujours l'eau, où Vidor s'ébroue avec une belle énergie. La débauche des couleurs, la vérité dans le détail, la lutte du héros contre soi-même.

Jean COLLET.

le cahier des autres

Puisque les délibérations du jury du festival de Rio dont il faisait partie ont empêché Nelson Pereira Dos Santos de participer à notre table ronde avec le Cinema Nôvo, profitons de l'entretien qu'il a accordé à Leo A. Murray dans la *Rivista del Cinematografo* pour l'associer par le biais de cette rubrique au débat.

Question : Quels sont les thèmes les plus fréquents dans le cinéma brésilien ?

Dos Santos : *Ils parlent en général de la pauvreté, de la misère, de la faim. Nos jeunes cinéastes ne font pas à proprement parler de politique dans leurs films mais cela ne les empêche pas d'y introduire une certaine critique des conditions sociales qui existent dans notre pays. Nous considérons le cinéma comme un moyen de critique et d'information. Nous voulons faire connaître aux gens leur pays et ses problèmes pour les aider, si possible, à trouver une solution. Nous voulons provoquer ainsi leur prise de conscience.*

Q : Et que pensez-vous du niveau artistique des films brésiliens ?

D.S. : *Il m'est difficile de juger de manière impartiale ; toutefois, sur le plan international, la valeur de certains de nos films a été reconnue, je pense en particulier à* Deus e o Diabo na Terra do Sol *de Glauber Rocha et à* Os Fuzis *de Ruy Guerra. Je suis moi-même très reconnaissant à l'O.C.I.C. qui a récompensé* Vidas Secas.

Q : Pouvez-vous parler un peu de vous ?

DS : *Je suis né à Sao Paulo, mais je vis maintenant à Rio. J'ai fait des études de droit et je suis devenu avocat en 1951. J'ai également étudié la sociologie et pendant un certain temps j'ai fait du journalisme, de la critique. En 1950, à vingt et un ans, j'ai commencé à faire des films. J'ai d'abord été assistant puis j'ai fait de nombreux courts métrages. C'est en 1955 seulement que j'ai fait mon premier long métrage :* Rio 40o. *J'ai essayé d'y opposer la vie des riches habitants de Rio à celle des pauvres. C'est un film qui a quelque peu attiré l'attention sur moi car il fut taxé de communisme — ce qui était faux — et fut de ce fait interdit par la police. J'ai fait ensuite quatre films :* Rio Zone Norte, Mandacaru Vermelho, Boca de Oro *et* Vidas Secas. *J'enseigne actuellement le cinéma à l'université de Brasilia et je cherche la forme cinématographique la plus adéquate possible à notre pays.*

Q : Quelles ont été les composantes culturelles de votre formation cinématographique ?

DS : *L'influence la plus importante a été celle des écrivains brésiliens des années trente dont les romans parlent le plus souvent de la vie difficile des habitants du Nordeste, de leur pauvreté, de leur misère. Je pense à Giorgio Amado et à Graciliano Ramos, auteurs de* Vidas Secas. *J'ai été également très influencé par la peinture de cette époque qui abordait les mêmes thèmes dans un style très réaliste. D'un point de vue strictement cinématographique, je dois beaucoup au Néo-réalisme italien. Ce mouvement fut une immense révélation pour nous, cinéastes d'un pays très pauvre. C'est en étudiant les films italiens d'après-guerre que nous avons découvert qu'il nous était possible de tourner dans la rue avec des non professionnels, au visage parfois ingrat, mais vrais. Nous avons alors commencé à tourner. Nous nous sommes ensuite entraidés car nous travaillons en groupe. Nous discutons ensemble du scénario, des acteurs, etc. Par exemple un metteur en scène peut fort bien, chez nous, chercher à financer le film d'un autre ou en réaliser le montage. Je suis producteur associé à Barreto et Roberto Santos pour un film que celui-ci vient à peine d'achever. C'est une histoire très dure, celle d'un propriétaire terrien au caractère très violent qui, après une conversion religieuse, se rachète sans perdre son courage. Le film s'appelle* A Hora e vez de Augusto Matraga. *En français : « L'homme qui est devenu une bête ».*

Q : Quels sont vos projets ?

DS : *Je voudrais faire un film qui se passerait au XVIe siècle lorsque les Français étaient à Rio. C'est l'histoire d'un Français et de ses problèmes face à une civilisation et à une culture développées mais pour lui incompréhensibles. Le film repose sur des faits mais j'espère que cela ne le privera pas d'une certaine poésie.*

En attendant de connaître par notre prochain numéro les propos qu'en compagnie de René Allio Antoine Bourseiller vient de tenir à Jean-Luc Godard et Michel Delahaye, voilà — histoire d'inciter tous nos lecteurs à courir voir *Marie-Soleil*, le plus beau film passant actuellement sur les écrans parisiens — quelques-uns de ceux qu'il a confiés à Lia Lacombe pour *Les Lettres Françaises* (10 mars). *« Si un homme de théâtre fait un film, on l'accuse de faire du théâtre filmé ! Si un homme de cinéma fait du théâtre, on l'accuse de voir les choses en homme de cinéma ! On est toujours très sectaire !... Personnellement, j'ai conçu toutes les scènes à partir du décor... Cette ville* (Cahors) *a de très beaux vestiges, de belles pierres. C'est pour moi la belle ville de province, la ville morte (...) Et puis, le nom me plaît : Cahors, ça rime avec mort.* Marie-Soleil, *pour moi, c'est un film sur la mort : Marie est morte depuis longtemps. Axel est mort pendant la guerre d'Algérie, la ville est morte, Marilyn Monroë est morte... ».* — J. BONTEMPS.

« Hi-Fi Magazine »

Nous avons vu, le mois dernier, que la stéréophonie est un mode de reproduction, et la Haute Fidélité un critère de qualité.

Abordons, aujourd'hui, le premier maillon de la chaine Haute Fidélité : la Table de Lecture.

Votre discothèque constitue un capital, et doit recevoir le maximum d'égards. La force d'appui sur le disque de la cellule magnétique ne doit pas excéder 3 à 4 grammes.

Le bras de lecture doit être le plus léger possible, mais ne doit absolument pas vibrer, ses pivots doivent avoir le minimum de frottement vertical et horizontal, théoriquement sa longueur doit être infinie, mais un bras de 20 à 30 cm judicieusement disposé permet d'éviter l'erreur de piste.

Une telle précision du bras nous oblige d'emblée à éliminer tous les artifices changeurs de disques.

La rotation du plateau doit être rigoureusement régulière ; il existe différentes formules :

— moteur surpuissant en vue d'assurer un couple énergétique suffisant pour entrainer un lourd plateau, ce qui crée généralement du « rumble » ou ronronnement du moteur.

— une autre version consiste à avoir un moteur moins puissant, qui produira donc des vibrations moins importantes, et un plateau où la presque totalité du poids est répartie sur la périphérie ; une transmission par courroie ronde ou plate absorbera une partie des vibrations rebelles ;

— une autre formule retiendra notre attention, le moteur synchrone dont le principe de rotation est basé sur la fréquence du courant — rigoureusement constante — sans vibrations grâce à ses 24 pôles : ce moteur permet l'utilisation d'un plateau extrêmement léger.

Il semble que ce soit la solution idéale.

En conclusion, la table de lecture, élément noble et délicat, premier maillon de la chaine HI-FI, doit être choisie et étudiée avec soin. L'équipe de La Boutique HI-FI est à votre disposition pour vous guider dans ce choix délicat ; sur votre demande, nous vous ferons parvenir une documentation sur les tables de lecture sélectionnées par nos soins. — Bernard MARON.

LA BOUTIQUE HI-FI
11, rue Lapeyrère - PARIS-18e
ORN. 97;87

LE CONSEIL DES DIX

COTATIONS ● Inutile de se déranger ★ à voir à la rigueur ★★ à voir ★★★ à voir absolument ★★★★ chef-d'œuvre

	Michel Aubriant (Candide)	Robert Benayoun (Positif)	Jean-Louis Bory (Arts)	Albert Cervoni (France Nouvelle)	Henry Chapier (Combat)	Jean Collet (Télérama)	Jean-Louis Comolli (Cahiers)	Michel Delahaye (Cahiers)	Jean-André Fieschi (Cahiers)	Georges Sadoul (Lettres Françaises)
Les Amours d'une blonde (Milos Forman)	★★	★★★	★★★★	★★★	★★★	★★★★	★★★	★★★	★★★	★★★
The Naked Kiss (Samuel Fuller)	●	●	★	★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★	●
La Grande Course (Blake Edwards)	★★	★★★	★★★		★★★	★★★	★★	●	★★	★
The Courtship of Eddie's Father (V. Minnelli)	★★	★★★	★★★	★★	★★★	★★	★	★★	●	★
Goldstein (Ph. Kaufman et B. Manaster)		★★★	★★	★★	★★	★		●	★	★★
Tant qu'on a la santé (Pierre Etaix)	★★	★★★	★		●	★★★	●	★★	●	★★★
Le Kid de Cincinnati (Norman Jewison)	★★	★	★	★	★		★	★★	★★	
Une Balle au cœur (Jean-Daniel Pollet)	★	★	●	★★★	★★	★★	★	●	★	★
Andy (Richard C. Sarafian)		★★	★★	★	●	★		★	●	★★
La Vie de château (Jean-Paul Rappeneau)	★★	★★★	★★	★	●	★	●	●	●	★★
Le Corps et le fouet (Mario Bava)	★★★	★	★	●	●		★		★	
Onibaba (Kaneto Shindo)	★	★★	★	★★	★	●	●	●	★	★★
Quoi de neuf Pussycat ? (Clive Donner)	★★★	★	★	★	★★	●	●	●	●	★
Les Sables du Kalahari (Cy Endfield)		★★	●	★★	★		●		●	
Le Seigneur de la guerre (Franklin Schaffner)	●	★	●					★★	★	
Dingaka (Jamie Uys)		★			★				●	★
The Girl Hunters (Roy Rowland)	★	●	●		●		★	★★	★	★
L'Amour avec des si... (Claude Lelouch)	●	★	★★	★	●	●	●	★	●	★
Galia (Georges Lautner)	★	★	●	★	●	●	●	★★	●	★
Histoire d'un roi (Jack Le Vien)	●				★	★			●	
Angélique et le Roy (Bernard Borderie)	★	★	●	●	★		●		●	
Ataragon (Ishiro Honda)				★	●			●	●	★
The Sound of Music (Robert Wise)	★	●	●	★	●		●	●	●	●
Les Yeux bandés (Philip Dunne)	●	●			●		●	●	★	
Sadisme SS (Ralph Porter)					●			●	●	
Les Combinards (Jean-Claude Roy)	●				●				●	●
A nous deux Paris (Jean-Jacques Vierne)	●	●	●		●		●	●	●	●
Le Masque de Fu-Manchu (Don Sharp)	●	●	●	●	●		●	●	●	●

petit journal du cinéma

Ce petit journal a été rédigé par Jacques Bontemps, Patrick Brion, Jean-Louis Comolli, Jean-André Fieschi, Gérard Guégan, André S. Labarthe, Axel Madsen, Jean Rouch et Yamada Koichi.

Cinéastes de notre temps : les trois font la paire

Mardi 15 *février.* A la terrasse du tabac du Trocadéro. Janine Bazin et moi avons rendez-vous avec Jean Rouch et Jean-Luc Godard. Nous leur proposons le principe d'une émission au cours de laquelle pourraient être éclaircis certains problèmes de la création cinématographique, du moins d'une certaine forme de la création cinématographique. Jean-Luc préfèrerait coiffer l'entreprise, en ordonner les éléments au moment de la projection des rushes. Quels rushes ? Rouch suggère de tourner un court sujet, par exemple, dit-il, « une scène de rupture assez vacharde. Elle commencerait au petit matin, ici même, et pourrait se poursuivre sur la plateforme de l'autobus 63. Elle serait improvisée à partir d'un canevas que nous préciserions juste avant le tournage. L'ensemble serait tourné dans l'ordre chronologique. » Ainsi Rouch tournerait-il ni plus ni moins qu'un court métrage. Mais cela ne fait pas une émission. Nous téléphonons à Reichenbach : « Voulez-vous tourner pour *Cinéastes de notre temps* une courte scène de rupture ? » Reichenbach : « Non. C'est là une chose que je n'aurais jamais l'idée de filmer. Par contre, ce qui m'intéresserait, ce serait d'enregistrer ce qui se passe au moment où Rouch tourne. » Les idées se précisent.


Lazlo Szabo surveille ses élèves Yveline Danard et Yves Afonso que Jean Rouch filme.


François Reichenbach, Lazlo Szabo et Jean Rouch.

Lundi 21 *et mardi* 22. Rouch tourne son sujet. Les deux acteurs : deux élèves du cours de Lazlo Szabo : Yveline Danard et Yves Afonso. Lazlo lui-même et Jean-Pierre Maud improvisent les rôles de deux comparses. Alentour, avec la vivacité de 10 paparazzi, Reichenbach enregistre les ondes créées par le phénomène Rouch.

Mercredi 23, 10 *heures.* Aux Deux-Magots. Rouch et ses comédiens commentent le tournage des deux jours précédents. Discussion enregistrée au même titre que la fiction de Rouch et le reportage de Reichenbach. Rouch : « Ce qui rend excitant cette sorte d'expérience, c'est qu'il n'est pas sûr qu'il y ait quoi que ce soit sur la pellicule, mais que, film ou non, il y aura toujours une émission puisque le sujet est en quelque sorte ce miracle qui fait qu'il y a parfois quelque chose sur un écran, quelque chose qu'on appelle le cinéma. »

Vendredi 25, 10 *heures.* Une salle de projection du Centre Brossolette. Projection des rushes en présence de Rouch et ses acteurs, Reichenbach, Godard. Deux caméras enregistrent les discussions à la fin de chaque bobine. (Finalement, tout s'est bien passé, « il y a quelque chose » sur la pellicule.) Rouch : « Voilà deux films. Que va-t-on en faire ? » Godard : « J'ai une proposition à vous faire. Celle de monter l'émission. Aujourd'hui le cinéma français, c'est comme la Résistance. La résistance aux idées reçues. Il y a le réseau Rouch, qui est au nord, et le réseau Reichenbach, qui est au sud. Et moi je suis un peu le Jean Moulin de ce tournage. Je vais unifier tout ça. De ces deux films je vais en faire un seul. A l'aide de la fiction filmée par Rouch et du reportage filmé par Reichenbach je vais reconstituer un énénement total, et essayer par là de montrer en même temps ce qu'est la vie et la réflexion sur la vie. D'ailleurs, moi qui ne suis pas opérateur comme Rouch et Reichenbach, je me considère plutôt comme un monteur. On pourrait appeler l'émission « qu'est-ce que le cinéma ? ». — A.-S. L.

After The Fall pour Frankenheimer

« After The Fall » d'Arthur Miller sera porté à l'écran par John Frankenheimer. Jack Lemmon jouera le rôle quasi biographique de la pièce et le cinéaste prendra probablement Judi West, qui joua déjà le personnage monrocsque à Broadway (dans la mise en scène d'Elia Kazan), mais il veut la voir d'abord dans *The Fortune Cookie* que Billy Wilder vient de terminer avant de se décider. Frankenheimer vient de terminer le montage de *Seconds,* film proche du *Manchurian Candidate* par son thème de manipulation de cerveau et perte de mémoire. Son *Grand Prix* doit toujours débuter au Mans en mai. — A. M.

Lettre de Tokyo à propos du Grand Zatôïchi

On parle beaucoup de cette « épidémie de sexe, de sang, de viols et de violences » qui ravage nos écrans. *L'Express* (n° 763) a parlé de l' « éroduction » à propos d'*Onibaba* de Shindô Kaneto qui passe actuellement sur les écrans parisiens. Il est vrai que nous assistons à l'extension d'une extravagante production de films érotiques, dits encore « pink films » (films roses). *L'Express* mentionne cent vingt films de ce genre en 1965. On use même du néologisme : « éroduction » (production érotique). Il est également vrai que ces films d' « éroduction » sont tournés en moins de dix jours, avec un budget inférieur à 50 000 Francs. On a pris n'importe quelle fille qu'on a promue au rang de vedette. En fait, son rôle se borne à se montrer en tenue d'Eve pour un modeste cachet de 500 Francs. Il est encore vrai que cette mode a été lancée par le cinéma japonais pour « racoler » un public qui s'en éloignait... Bref, ce phénomène correspond à une crise aiguë du cinéma japonais, ou plus exactement, au bouillonnement d'une époque de transition. Le succès (?) des « éroductions » est en effet le signe avant-coureur d'une scis-


Une inconnue et Nakamura Katsuo dans « Etsuraku » de Ostima Nagisa.

sion entre la production, la distribution et l'exploitation dont les cinq « Grandes Compagnies » : Daiei, Nikkatsu, Shôchiku, Tôei et Tôhô ont le monopole. (Cf. le Bilan Economique des *Cahiers* 166-167.) Ce sont les avatars de ce système de « double feature » (deux longs métrages par programme). Pour cela, les salles ont besoin de films, que justement les « Grandes Compagnies » ne peuvent produire dans les délais prévus, malgré leurs trois cents films par an. Ainsi les « éroducteurs » ont pu acquérir un petit marché. Mises à part « Teshigahara Production », « Kindai Eiga Kyôkai » (Shindô Kaneto), « Ninjin Club » (Kobayashi Masaki), « Kurosawa Production », etc., l'activité de la production indépendante est caractérisée par ces « éroductions ». C'est un petit monde de metteurs en scène « parvenus », d'illustres inconnus ou de réalisateurs travaillant sous le couvert d'un pseudonyme. De ce cercle émerge le jeune Wakamatsu Kôji, le metteur en scène de *Kabe no Naka no Himegoto* (*Une histoire d'amour de derrière les murs*) qui fit scandale au dernier Festival de Berlin. (Cf. le Petit Journal des *Cahiers* n° 171.) Les cinéastes professionnels réagirent différemment : cette mode fut suivie par l'orgueilleux Nakahira Yasushi (*Passions juvéniles*) qui tourna *Suna no ue no Shokubutsu-gun* (*Les Plantes du sable*) où la couleur n'intervient qu'au début de la jouissance sexuelle de la femme, et l'austère Shindô lui-même a cédé involontairement à cette mode avec *Onibaba*. Dans la même veine, l'impitoyable Imamura Shôhei a sublimé les thèmes de son esthétique grotesque avec *Akai Satsui* (*Appel à l'homicide*). Quant à l'empereur Kurosawa, il a condamné les « éroductions »... Où en est-on aujourd'hui ? La Censure s'est réveillée. La première victime en fut *Etsuraku* (*Plaisirs*), le dernier film d'Oshima Nagisa. Certes, la situation n'a pas changé, mais les affiches sont trompeuses. Une maison de distribution, ayant fait fortune avec *L'Eternité pour nous* de José Bénazéraff, ne s'est pas risquée à acheter *Cover-Girls*. Quelle décadence pour l' «éroduction » !

En effet, en 1964-65, ce n'est pas l'érotisme qui a « sauvé » notre cinéma. La violence d'*Onibaba* et le pompiérisme de *Kwaidan* sont des tentatives isolées et gratuites. Ces films indépendants, ces films d'auteur n'attirent pas le public. Je vous parlerai donc de la série *Zatôïchi* qui a sa faveur. Elle fut cependant condamnée par la critique. Cette série dont le héros s'appelle Zatôïchi — c'est un aventurier aveugle — est une suite de films de « yakuza » (truands), de films historiques dont les aventures picaresques et complètement démentes font penser plus à Chabrol (*Le Tigre aime la chair fraîche*) qu'à Lautner (*Le Monocle rit jaune*). Dans le cadre d'un cinéma purement commercial, on n'est pas sans éprouver



Katsu Shintarô dans « Zatôïchi SaKategiri », de Mori Issei.

une certaine sympathie pour cette série dont le ton libre et direct est finalement étonnant. Et nous avons tous cette nostalgie du surhomme marqué par une infirmité. Sa cécité n'handicape pas Zatôïchi. Au contraire, privé de ce sens essentiel, les autres sens — le sens olfactif, gustatif, le toucher et l'ouïe — sont extrêmement aiguisés, ce qui lui donne une mobilité et une puissance presque surhumaines. Cette particularité lui permet ainsi de pouvoir lutter et de tuer. Tueur professionnel, mercenaire, Zatôïchi est vif comme l'éclair quand il veut faire surgir son épée du fourreau de sa canne. Il pratique le « Sakate-giri » (il tranche son adversaire de bas en haut), ce qu'aucun maître de chevalerie n'arrive à imiter. En une seconde, il peut tuer trois hommes, il y a un film où il en tue trois cents. Féroce, impitoyable, — personne ne lui résiste — Zatôïchi est un justicier absolu dans le sens où il est un hors-la-loi absolu. Quand il joue au « Bakuchi », il devine immédiatement si l'on triche. D'un coup de canne-épée, il tranche en deux le faux « Saikoro » (le dé) avant qu'il ne retombe. Ailleurs, il dira avec humour noir : « Oh !... je tue les gens à l'aveuglette. » Il est farouche, mais il aime les femmes. Il les caresse avec maladresse, tout à la sensation de sentir le grain de leur peau. Dans presque tous ses films, il se poste en voyeur près d'une femme au bain, comme s'il la voyait vraiment. C'est un gag irrésistible. Zatôïchi est invulnérable. Mais c'est un héros pourtant plus « vrai » que James Bond dans la mesure où ses exploits ne reposent que sur la conformation particulière de sa nature.

Cette série pleine de non-sens et d'anachronismes, dont les aventures extravagantes ressemblent à celles des bandes dessinées, me rappelle en quelque sorte l'époque où l'on riait vraiment avec *Akanishi Kakita* d'Itani Mansaku et *Tange Sazen* de Yamanaka Sadao. Ce sont deux génies de la seule école comique qui ait existé dans le cinéma japonais, exception faite pour Kawashima Yûzô avec le merveilleux *Bakumatsu Taiyôden*; ils créèrent en effet un nouveau style pour les films de samouraï, où les personnages pensaient, parlaient, se comportaient tout à fait comme nous. Or, la série Zatôïchi, elle, se distingue par le fait que le héros n'est pas un samouraï.

Notre littérature populaire traditionnelle est faite de romans historiques où le héros, l'éternel samouraï, est aveugle ou infirme. Par exemple est aveugle Tsukue Ryûnosuke dans « Daibosatsu Tôge », un roman-fleuve de Nakazato Kaizan, dont nous tenons le film d'Uchida Tomu. Tange Sazen dans le roman de Hayashi Fubô (le film, déjà cité, est de Yamanaka Sadao) est un « ronin » qui n'a qu'un œil et qu'un bras. Leur manière de se battre leur confère un prestige mystique. Ce héros inversé, avec ses précieuses infirmités, est un demi-dieu qui nous ressemble pourtant. Sans doute est-ce une création de l'imagination collective d'un peuple « persécuté » ?

Le premier film de la série *Zatôïchi* date d'avril 1962. La Daiei avait alors essayé en vain de lancer le jeune premier Katsu Shintarô dans des mélodrames. En 1960, elle lui a donné sa dernière chance : le rôle d'un aveugle dans *Shiranui Kengyô*. Il s'est révélé extraordinaire. Ainsi est né un autre film tiré d'une nouvelle de Shimozawa Kan : *Zatôïchi Monogatari*. A la même époque, *Yôjinbô* (*Le Mercenaire*) de Kurosawa, avec son style vériste et viril, révolutionnait la tradition des films historiques de la Tôei, les « Chanbara-Eiga », films charmants comme des ballets romantiques, mais par trop enfantins. Sanjurô (le héros de *Yôjinbô*, incarné par Mifune Toshirô) a créé la mode de l' « Iai-giri » (Le samouraï a un cri bref et rengaine avant que le mort ne s'écroule). Ainsi Zatôïchi, le tueur silencieux, avec sa canne à fourreau, lançait-il un défi à Sanjurô...

La critique ricana : « C'est un film grotesque où un « yakuza » aveugle s'est fait une tête de bonze (Zatôïchi n'a pas la « Chonmage », la coiffure du samouraï) et brandit sa canne à tort et à travers... » Mais, de succès en succès, la série en est à son douzième film. Menacée de devenir monotone à la longue, elle est sauvée par le remarquable Katsu Shintarô qui sait se renouveler. Les deux premiers films de la série (*Zatôïchi Monogatari* de Misumi Kenji et *Zoku Zatôïchi Monogatari* d'Ikehiro Kazuo) et le neuvième (*Zatôïchi Sekisho Yaburi* de Yasuda Kimiyoshi) sont vraiment des chefs-d'œuvre. A part les deux premiers, les autres films de la série sont en couleur et en cinémascope. Plusieurs metteurs en scène (Misumi, Ikehiro, Tanaka Tokuzô, Mori Issei, Yasuda, etc.), plusieurs scénaristes (Inuzukaminoru, Hoshikawa Seiji, Itô Daisuke, etc.), plusieurs opérateurs (Makiura Chishi, Honda Shôzô, Miyagawa Kazuo, etc.), y ont participé. L'histoire est presque toujours la même, dans le même style (avec toujours un excellent plan-séquence pour les scènes de bataille), et avec le même thème musical. Le seul intérêt de chaque nouveau film est d'applaudir aux « nouveaux trucs » de Zatôïchi, que l'acteur invente lui-même la plupart du temps.

Par exemple, Zatôïchi coupe seulement les ailes d'une mouche qui vole. Le pétard qu'il tranche juste avant qu'il ne fuse, explose en deux bouquets dans le ciel nocturne, etc.

Katsu Shintarô est ainsi devenu une grande vedette. Il est aussi le héros de deux autres séries : *Akumyô* (*Les Mauvaises Réputations*) et *Heitai Yakuza* (*Le Caïd en guerre*). Cette première série fut tournée d'abord avec l'équipe de Mizoguchi, c'est-à-dire sur un scénario de Yoda Yoshikata, avec l'opérateur Miyagawa Kazuo, des décors de Mizutani Hiroshi, etc. En jouant dans douze films de la série *Zatôïchi*, Katsu a fait gagner plus de deux cents millions de yens (deux cent soixante-dix millions de francs) et il a vraiment sauvé la Daiei qui frôlait le déficit, et qui avait produit des films de qualité comme *Rashômon* de Kurosawa, *Ugetsu Monogatari* de Mizoguchi, *Kagi* d'Ichikawa Kon.

Le cinéma japonais tâtonne en pleine crise pour trouver sa voie. Puisse Zatôïchi l'aider ! — Y. K.

Lettre d'Italie

S'il n'est pas très gai, le panorama du cinéma italien que la fréquentation actuelle des affreux cinémas romains permet de brosser, au moins a-t-il le mérite d'être assez instructif. Ne proposant pour l'heure aucun film des plus grands jeunes ou moins jeunes cinéastes locaux, il offre en revanche bon nombre de films de ceux qui autorisèrent naguère quelque espoir et n'en laissent malheureusement plus guère aujourd'hui. Nous avons parlé d'Olmi et de Rosi, Zurlini avec ses *Soldatesse* et Elio Petri avec sa *Decima Vittima* donnent autant d'inquiétude quant à leur avenir.

D'un ennui mortel, le Petri est d'autant plus affligeant que fait à tous les niveaux (vedettes : Ursula, Mastroianni ; décors : Pop ; costumes : Op ; couleur : Di Venanzo) pour séduire le gros public, il ne provoque que bâillements. C'est d'une pauvreté d'inspiration dont on peut donner la mesure en signalant la seule idée du film, qui est exécrable : montrer des femmes habillées par Courrèges dansant le jerk devant quelques Segal qui jouent au flipper. Tout repose (c'est-à-dire tout sombre) sur ce qu'il fallait à tout prix éviter dans un film de science-fiction puisqu'il est bien évident qu'à partir d'un tel principe le film ne peut être que démodé avant même sa sortie. Si le meilleur moyen de dire notre inquiétude quant à l'avenir est — Godard nous l'a montré, Kubrick aussi — de regarder le monde qui déjà nous entoure, ce n'est toutefois sûrement pas en braquant notre regard sur les *happy* (enfin, pas tellement !) *few* qui font les modes. Cela dit, je suis pour les jupes courtes surtout lorsque Elsa Martinelli les porte et les enlève. De même, si je m'apprête à dire ici deux mots de *Madamigella di Maupin* ce n'est pas, on s'en doute, à cause de Mauro Bolognini qui ne nous a jamais donné le moindre espoir mais bien à cause de Catherine Spaak qui n'a, elle, jamais déçu ceux, nombreux, qu'elle a donnés. C'est en effet celle que nous chérissons entre toutes qui tient le rôle du soldat-soldatesse imaginé par Théophile Gauthier. Déguisée en homme, Catherine s'en va-t-en guerre et trouble tout un régiment, Capitaine (Robert Hossein) en tête, qu'elle remplit de doutes sur le bien-fondé de l'hétérosexualité. Ce devrait donc être le premier film vraiment sincère de Bolognini et, Catherine Spaak aidant, quelque chose de franchement gaillard. Il n'en est rien. Oh, les costumes sont soignés et le coloriage agréable ! Mais il n'y a pas la moindre tentative pour franchir les limites du « convenable » pourtant si souvent transgressées en Italie, nous l'allons voir.

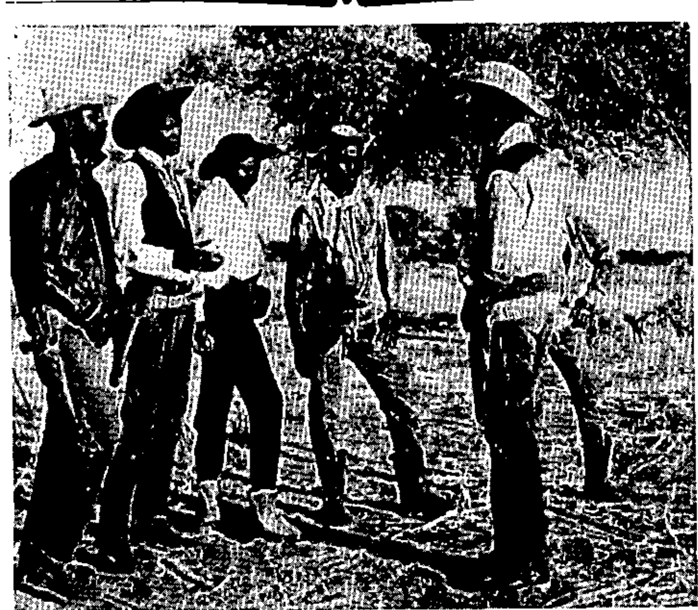


Aux côtés de Rosemary Dexter, Jacques Perrin grimé en « Uomo a metà » dans le dernier film de Vittorio De Seta. Espérons que la réussite de ce film périlleux sera à la mesure de son ambition et de son tournage aussi long qu'héroïque.

Ce souci de décence qui semble freiner Bolognini, la plupart des cinéastes italiens, en effet, ne le partagent guère, qui poussent la grossièreté jusqu'à un point rarement atteint. Le plus effacé dans ce domaine n'est sûrement pas Marco Ferreri, mais je ne m'étendrai pas sur ses derniers films car j'ai bien l'intention de revenir plus longuement sur celui qui constitue actuellement la seule attraction des écrans italiens. *Marcia Nuziale* (ex-*La Famiglia felice*) comporte au moins deux bons sketches sur quatre. *Il Professore*, sketch de *Controsesso* mérite amplement les éloges de Morando Morandini (*Cahiers* n° 163, p. 73) et si dans *L'uomo dai cinque palloni* (long métrage réduit à un sketch de *Oggi, domani e dopo domani* par la volonté de Carlo Ponti qui le jugeait indistribuable), Catherine Spaak porte des bottes aussi hautes que lorsqu'elle joue au soldat avec Bolognini, son talent est en revanche pour le moins décuplé ainsi que celui de son partenaire Mastroianni, et ce, par les soins de Ferreri qui parvient à faire de cette prodigieuse exposition tragi-comique d'une obsession bien singulière son chef-d'œuvre, un chefd'œuvre tout court. Comme l'écrivait Rivette : « Ferreri ne demande nullement qu'on l'aime mais du moins qu'on l'examine ». Nous nous y emploierons.

Il n'y a rien à dire des autres sketches de ces deux films sinon qu'*Una donna d'afari* de Castellani (qui valut à *Controssesso* une interdiction par la censure) est le seul à reposer sur une idée amusante, malheureusement bien mal exploitée (Manfredi drague sans grand espoir Dolores Wettach. Elle lui donne immédiatement rendez-vous pour le lendemain sans que son professionnalisme soit jamais certain. Mais elle est beaucoup trop occupée pour qu'ils aient le temps de parvenir à leur fin. Manfredi abandonne tout ce qui faisait sa vie pour ce « coitus interruptus » qu'il n'apprécie guère). Dans le même film, *Cocaina di domenica* de Franco Rossi, dans *Oggi domani... L'Ora di punto* de De Filippo et *La Moglie bionda* de Salce (où Mastroianni veut vendre sa femme Pamela Tiffin à un sultan et finit vendu par elle à un autre sultan, homosexuel celui-ci) prouvent que si les films commerciaux italiens nous paraissent souvent moins mauvais que leurs homologues français, c'est en raison de situations plaisantes au niveau du scénario et qui permettent à des Manfredi, Mastroianni, Tognazzi, à la Spaak et quelques autres de mettre en valeur un talent dont nos acteurs sont le plus souvent dépourvus.

Si tout cela est dans l'ensemble terriblement vulgaire, dans l'ordre de l'audace cependant, personne n'arrive à la cheville de Ferreri. Ce n'est pourtant pas faute de cinéastes plus grossiers encore que lui. Ainsi, lorsque Pietro Germi abandonne l'Italie du Sud



« Le Retour de l'aventurier », de Mustapha Alassane.

Le retour d'un aventurier



Mustapha Alassane.

Voici enfin le premier western africain. C'est un jeune Nigérien : Mustapha Alassane qui l'a réalisé en quinze jours à Niamey en cinéma seize couleurs et direct. Mustapha et ses copains Moussa, Bana, Billy Walter, la reine Christine, Jimmy, Cooper-Cooper... ont tout fait : l'histoire, les costumes, la mise en scène, la photographie, le son.

Qu'importe qu'ils aient appris ou non à lire ou à écrire, puisqu'ils ont appris à regarder et qu'aujourd'hui les jeunes Africains s'expriment directement dans la langue universelle du cinéma. — J.R.

et gagne la patrie de Goldoni pour observer avec une loupe très grossissante un groupe de vitelloni, leurs femmes et leurs maîtresses, c'est pour y trouver matière aux gaudrioles les plus grasses et à une virulente critique sociale. Les personnages de *Signore e signori* restent les mêmes dans tous les sketches du film qui bouscule bien des tabous spécifiquement italiens (parfois même internationaux) d'une manière qui n'est pas sans rapport avec celle du Chabrol de *La Muette*. Germi va encore au-delà de ses précédents films dans une direction tout à fait identique. C'est dire que le bien-séant est définitivement perdu de vue et que l'on est même parfois conduit au-delà de l'audible et du visible. Tout jugement devient dès lors inutile, autre qu'un simple constat d'habileté, d'efficacité, de facilité et d'absence totale de tendresse. A noter la nouvelle découverte de Germi : Patrizia Valturri, dont la démarche n'est pas indigne de celle de la Sandrelli de *Sedotta e abandonatta*.

Mais l'homme dont on parle, l'homme qui fait recette en Italie, c'est (aux côtés du sinistre Mario Vicario) Sergio Leone. Son *Per un pugno di dollari* sortira bientôt à Paris. Je suis allé voir la récidive : *Per qualche dollaro in piu* en m'attendant au pire. C'est le meilleur que j'ai trouvé, entendons : le moins mal. la seule possibilité pour un western-européen d'exister sans être insupportable : se faire exercice de style baroque et décadent dans un genre qui n'est présent que par son absence nostalgiquement ressentie : le Western. Leone cadre dans la folie, dirige les acteurs dans l'outrance, réduit l'action au maximum et les meurtres innombrables à des signes sans aucune charge affective. Il n'est jamais à court d'idées et fabrique ainsi un séduisant bouquet de fleurs artificielles pour le seul plaisir de les laisser choir sur la tombe de ce qu'il a sans doute beaucoup aimé et qui est peut-être mort avec *The Man Who Shot Liberty Valance* avant d'être une dernière fois évoqué par l'admirable *One Eyed Jacks* de Brando, vers lequel Leone n'est pas sans lorgner. Malgré tout cela, je vais très bien merci je vous en prie puisque Bertolucci monte de très belles prises de vue qu'il a faites sur *La Via del petrolio*, puisque Bellocchio s'apprête à retourner à Piacenza caméra en main, puisqu'enfin Pasolini achève d'apprivoiser de gentils et méchants oiseaux qui m'ont tout l'air de voler haut. — J. B.

Lettre de... Paris

Si, il y a trois ou quatre ans, le cinéphile français était obligé de s'expatrier pour quelques jours, ou mieux quelques semaines, pour voir des films rares ou inédits en France, il n'en est heureusement plus de même aujourd'hui, la Cinémathèque nous apportant à domicile les films que nous traquions à Kalmthout, Bromley ou Achern. La Cinémathèque permet à l'amateur parisien de voir à la fois les dits grands chefs-d'œuvre de l'histoire du cinéma et une foule de films (surtout de série B) que l'incompétence et la stupidité des distributeurs français rendaient invisibles chez nous.

La Warner Bros se refusant systématiquement à distribuer en France les films de Daves (ce que fit la Columbia pour Boetticher), il nous a été ainsi possible de voir l'avant-dernier film de l'auteur de *Broken Arrow* : *Youngblood Hawke*. N'étant pas un fanatique inconditionnel de tous les derniers films de Daves, notamment de *Rome Adventure* et de *Susan Slade* (tristement bannis des écrans français), je n'en admire que plus *Young-*



James Franciscus et Geneviève Page : « Youngblood Hawke », de Delmer Daves.

blood Hawke. Renonçant à toute la préciosité, parfois irritante, de ses dernières œuvres, Daves se passionne pour son sujet (un sujet typiquement américain : l'ascension et la chute d'un arriviste littéraire qui détruit les uns après les autres tous ceux qui l'approchent) et le traite avec une force et une tendresse que j'avoue ne pas avoir trouvées chez lui depuis *Drum Beat* (1954), exception faite pour *Parrish*. Histoire moderne d'un écrivain ambitieux qui, au sommet de la gloire et des honneurs, comprend soudain qu'il s'est trompé lui-même et qui, faisant sa propre autocritique, provoque son irrémédiable chute, *Youngblood Hawke* est pour Daves l'*accomplissement* de toute une mise en scène où le détail, trop souvent gratuit, prend ici toute sa raison d'être. Le pointillisme exaspérant dans *A Summer Place*, devient le reflet exact de la réalité des sentiments et des situations (cf. à ce sujet la beauté de

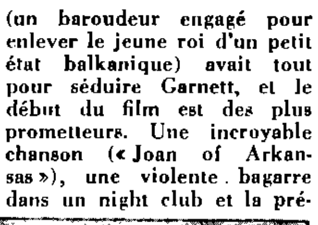


Leif Erickson et Dick Powell : « The Tall Target », d'Anthony Mann.

toutes les scènes d'amour entre Geneviève Page et James Franciscus). La perfection de la photo (qui nous vaut d'admirables plans de Hawke déambulant dans New York) et celle de l'interprétation, notamment Franciscus, Geneviève Page et Suzanne Pleshette, auraient dû suffire à faire sortir le film en France.

Le (trop) rapide hommage à Anthony Mann permit de voir *The Tall Target*, situé dans la carrière de son auteur entre *Winchester 73* (1950) et *Les Affameurs* (1952), ce qui est déjà une raison d'intérêt. C'est un film étrange, court (78 mn), mené à un train d'enfer et qui raconte la course contre la montre entreprise par un policier contre une bande de terroristes sudistes qui veulent assassiner le président Lincoln. Entre la précision de *Winchester 73* et le lyrisme des *Affameurs*, *Tall Target* étonne et fascine par sa sobriété et surtout par sa vitesse. Se déroulant presque constamment dans un train, cette course-poursuite qui sauvera (pour cette fois) Lincoln est l'une des belles pièces de la période maîtresse d'un metteur en scène à propos duquel il nous a fallu, depuis, trop souvent déchanter.

Professional Soldier, de Tay Garnett, laisse sur une certaine déception dans la mesure où trois de ses films qu'il nous a été possible de voir récemment (*Slave Ship*, *Bataan* et *Love Is News*) nous faisaient attendre avec intérêt une nouvelle œuvre d'un des réalisateurs américains les moins bien connus. Le sujet



(un baroudeur engagé pour enlever le jeune roi d'un petit état balkanique) avait tout pour séduire Garnett, et le début du film est des plus prometteurs. Une incroyable chanson (« Joan of Arkansas »), une violente bagarre dans un night club et la présentation du baroudeur, un Marine, incarné par Victor McLaglen, et déclarant « a revolution, that's my specialty », faisaient espérer le meilleur, mais le film, avec l'apparition du jeune roi joué par Freddie Bartholomew, s'enlise dans les bons sentiments. La dernière scène est cependant assez réjouissante : McLaglen en grand uniforme des Marines est décoré, au son de l'hymne de son corps, par le jeune roi, et repart, la larme à l'œil.

En revanche, *Joy of Living*, du même Garnett, est une excellente comédie, avec une Irene Dunne meilleure que jamais. C'est l'histoire d'une jeune chanteuse qui, importunée par un admirateur trop entreprenant, le fait condamner à six mois de prison, puis le prend sous sa responsabilité judiciaire et, enfin, l'épouse. De belles idées (la déclaration d'amour en plein ciel, sur une caisse qu'emporte une grue, Irene Dunne séduisant le juge en lui chantant une chanson), des scènes amusantes (la danse tyrolienne au café, Irene Dunne faisant du patin à roulettes, etc.), une fin très réussie : Irene Dunne décide de plaquer sa famille. Elle déclare : « Toute ma vie, j'ai rêvé d'aller sous la pluie les pieds nus et ce soir je le ferai. » Elle rejoint alors, les pieds nus, son mari (Douglas Fairbanks Jr.) qui lui aussi ôte ses chaussures, et les deux époux, redevenus amants, gambadent ensemble...

The Man Who Dared de John Sturges est intéressant du fait que, dix ans avant l'*Inrai-*

semblable Vérité de Lang, il développe le thème d'un journaliste décidé à se faire condamner pour meurtre sur des preuves indirectes afin, étant innocent, de prouver au dernier moment à quel point la justice est douteuse. La seule grande différence par rapport au film de Lang est que le journaliste est vraiment innocent. L'intervention d'un *copy boy* qui lit la « Critique de la Raison Pure » et bat la police sur son propre terrain est assez ironique. Quant au travail de Sturges, il est (paradoxalement ?) adroit. Il est d'ailleurs pour le moins étrange que les différents filmographes de Fritz Lang n'aient jamais signalé cette première version de ***Beyond a Reasonable Doubt*** car, s'il n'est évidemment pas question de comparer les deux films, le sujet est assez étonnant pour mériter d'être cité quand il est traité.

Avec ***Frontier Gambler*** du vétéran des tâcherons, Sam Newfield, c'est encore de remake qu'il s'agit : ce petit western n'est rien d'autre qu'une nouvelle adaptation de... *Laura*. Le roman de Vera Caspary, pas plus que le scénario de Jay Dratler, Samuel Hoffenstein et Betty Reinhardt ne sont crédités au générique et, pourtant, le film est un remake séquence par séquence du chef-d'œuvre de Preminger. L'histoire est absolument identique, mais transposée dans le cadre westernien, ce qui ne va pas sans lui donner un certain piquant. L'intervention finale de la police s'est muée en une chevauchée du sherif, et tout à l'avenant. Certaines séquences conservent même les dialogues du film de Preminger (par exemple, la scène où le policier voit paraître devant lui la disparue). Le manque d'inspiration du scénariste va jusqu'au point de montrer le policier du film prendre des notes sur un calepin (comme n'importe quel *private*), fait pour le moins inhabituel dans le cadre de l'Ouest. Le plus instructif reste cependant que le découpage parfait et très serré de *Laura*, isolé de la mise en images premingerienne, conserve toute sa densité, en conférant même au film une rigueur et une efficacité assez inattendues.

Two Gun Lady de Richard Bartlett demeure, trois ans après sa première vision, tout aussi riche et fascinant. Cette très classique histoire d'une vengeance féminine est magnifiée par une mise en scène à la Fuller. Les décors sont hyperfauchés (le saloon est un manifeste reste de motel dont les portes ripolinées n'ont même pas été changées) et Bartlett en profite pour traiter son sujet avec un modernisme assez étonnant. L'originalité des personnages, l'introduction d'une jeune vierge *deus ex machina* du film et d'un tueur que les bêlements d'une chèvre mènent au bord de la folie, et enfin le côté volontairement ***choquant*** des situations rapprochent d'ailleurs beaucoup plus cette fable étrange des romans de Jack Kerouac que de ceux de Zane Grey. Quant à l'emploi absolument invraisemblable de la musique (une des séquences fait exclusivement alterner silences et coups de gong), il suffirait à attirer l'attention sur Bartlett, dont, maintenant, seul ***Money, Women and Guns*** (1959) reste en circuit en France. — P. B.


Irene Dunne et Douglas Fairbanks Jr. : tournage de « The Joy of Living », de Tay Garnett (au fond, avec un chapeau).

(1) *YOUNGBLOOD HAWKE*. Réal. et prod. : Delmer Daves. Seconde équipe : Robert Totten. Scén. : Delmer Daves d'après le roman de Herman Wouk. Phot. : Charles Lawton. Int. : James Franciscus, Suzanne Pleshette, Geneviève Page, Eva Gabor, Mary Astor, Lee Bowman, Edward Andrews, Don Porter, Mildred Dunnock, Kent Smith. (1963/64.)

(2) *THE TALL TARGET*. Réal. : Anthony Mann. Prod. : Richard Goldstone. Scén. : George Worthing Yates, Art Cohn et Joseph Losey (non crédité) d'après l'histoire de Geoffrey Homes et George Worthing Yates. Phot. : Paul C. Vogel. Int. : Dick Powell, Paula Raymond, Adolphe Menjou, Marshall Thompson, Ruby Dee, Richard Rober, Will Geer, Florence Bates, Victor Kilian, Katherine Warren. (1951.)

(3) *PROFESSIONAL SOLDIER*. Réal. : Tay Garnett. Prod. : Darryl F. Zanuck, Raymond Griffith. Scén. : Gene Fowler, Howard Ellis Smith d'après l'histoire de Damon Runyon. Phot. : Rudolph Mate. Int. : Victor McLaglen, Gloria Stuart, Freddie Bartholomew, Michael Whalen, C. Henry Gordon, Constance Collier, Clifton Webb. (1936.)

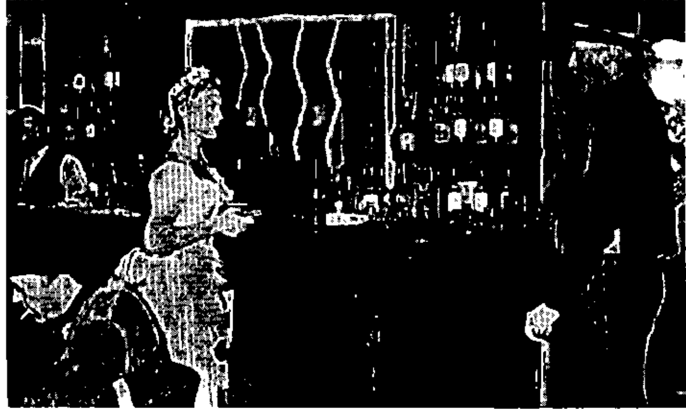
(4) *JOY OF LIVING*. Réal. : Tay Garnett. Prod. : Felix Young, Tay Garnett. Scén. : Gene Towne, Graham Baker, Allan Scott d'après l'histoire de Dorothy et Herbert Fields. Phot. : Joseph Walker. Int. : Douglas Fairbanks Jr., Irene Dunne, Alice Brady, Guy Kibbee, Eric Blore, Lucille Ball, Warren Hyman, John Qualen, Franklin Pangborn. (1938).

(5) *THE MAN WHO DARED*. Réal. : John Sturges. Prod. : Leonard S. Picker. Scén. : Edward Bock d'après l'histoire de Maxwell Shane et Alex Gottlieb. Add. dial. : Malcolm Stuart Boylan. Phot.: Philip Tannura. Int. : Leslie Brooks, George MacReady, Forrest Tucker, Charles D. Brown, Warren Mills, Richard Hale, Charles Evans, Trevor Bardette, William Newell, Brooks Benedict. (1946.)

(6) *FRONTIER GAMBLER*. Réal. : Sam Newfield. Prod. : Sigmund Neufeld. Scén. : Orville Hampton. Phot. : Eddie Linden. Int. : John Bromfield, Coleen Gray, Kent Taylor, James Davis, Margia Dean, Veda Ann Borg, Tracey Roberts, Stanley Andrews, Roy Engel, Nadene Ashdown. (1956.)

(7) *TWO GUN LADY*. Réal. : Richard H. Bartlett. Prod. : Earle R. Lyon, Ian MacDonald. Scén. : Norman Jolley d'après l'histoire de Norman Jolley et Richard H. Bartlett. Phot. : Guy Roe. Int. : Peggy Castle, William Talman, Marie Windsor, Earle Lyon, Robert Lowery, Ian MacDonald, Joe Besser, Barbara Turner, Kit Carson, Sid Lopez. (1956.)

N.B. Les films (1), (2), (5), (6) et (7) sont inédits en France.


Peggy Castle et Ian MacDonald . « Two Gun Lady », de Richard H Bartlett.

Wilder, Hitch Ad Lib

A quelques jours de la fin de tournage, les patriciens Wilder et Hitchcock se sont permis quelques réflexions sur l'état actuel des choses. Wilder vient de terminer *The Fortune Cookie*, l'histoire de l'art d'escroquer les compagnies d'assurance avec quelques remarques supplémentaires sur les métiers de la loi et de la médecine, et Hitchcock achève *Torn Curtain*, réflexions sur le Rideau de fer.

Quelques répliques attrapées au vol dans les studios Goldwyn et Universal :

Wilder : « Je suis contre la publication des scénarios. C'est une pratique pernicieuse. Il y a des jours où je donne à mes acteurs des pages encore mouillées de ronéo, d'autres où elles ne sont que des copies carbones. On écrit (Wilder et I.A.L. Diamond) dessus jusqu'à la dernière limite. Chez nous, on cuisine et bouffe en même temps.

Avant-garde ? Je suis un traditionaliste délirant. Le langage entre spectateurs et cinéaste évolue... ce n'est plus que de l'Esperanto. Nous vivons l'époque de la folie des angles de caméra. Je n'ai rien contre des plans d'hélicoptères, mais pas dans un livingroom, s'il vous plaît. Le truc maintenant c'est d'engager un

metteur en scène certifié vierge de toutes connaissances techniques. De préférence, il doit ne pas avoir plus de onze ans, comme ça on est sûr qu'il n'a pas été corrompu par des connaissances du métier. Vous allez voir. Je parie que dans dix ans ils découvriront le fondu-enchaîné. Pourquoi je tourne la fin en dernier ? Parce que le troisième acte n'était pas écrit complètement. Notre blague à nous c'est qu'il ne faut pas donner le troisième acte à lire aux patrons avant la fin, comme ça ils ne peuvent pas vous virer. »

Hitchcock n'a pas de larmes pour les cinéastes qui se plaignent de la façon dont leurs chefs-d'œuvre sont mutilés à la TV (voir Preminger). Hitch a lui-même œuvré pour le petit écran et *Rear Window* et *The Rope* sont passés à la TV, coupés par des insertions-réclames.

Hitchcock : « C'est simplement une question de savoir quel contrat vous faites quand vous traitez. Traitez d'abord et après, plaignez-vous — si vous pouvez. Je n'ai pas envie de revenir à la télévision, mais je cherche des scripts, oui. Je regrette le manque de scripts finis écrits par des scénaristes de première catégorie. Ils n'écrivent plus « on spec » (« On spec (ulation) » : l'écrivain n'est payé qu'après la fin de son travail. Aucun scénariste hollywoodien n'écrit plus « pour la gloire », mais exige avances ou salaire pendant l'exécution de son travail), comme le font les dramaturges. Je déplore également l'idée chez les meilleurs scénaristes que la trame, l'intrigue n'est plus de mise. Le cinéma est la seule forme d'art — avec la nouvelle (short story) — qui permet de raconter une histoire en continuité, sans interruptions, en tenant compte évidemment de l'endurance de la vessie humaine. Le défi c'est d'empêcher vos spectateurs d'aller aux toilettes.

Avant-garde ? Faire des « trucs ». Ça serait comme un écrivain qui dit : Désormais je vais utiliser des mots nouveaux. Il faut utiliser les mots que nous avons — mais écrire une meilleure prose. »

D'après Variety, Hitch n'a pas moins fait quelques innovations techniques dans « Torn Curtain » : un éclairage nouveau et des scènes sans dialogues. Son prochain sera « R.R.R.R.R. ». La classification des marchands de monnaies se limite à quatre R, mais Hitch en a ajouté un cinquième « à l'usage des critiques. Comme ça ils pourront l'utiliser pour 'rotten' ou 'ridicule' ». — A. M.

A Tours an XI ou la tentation du long métrage

On se rend généralement à Tours en s'attendant au pire. On en revient parfois avec la joie méchante d'y avoir vérifié ses plus funestes pronostics. On y retourne l'année suivante, par habitude et parce qu'on mange bien à la Rôtisserie tourangelle. Cette année, un malin génie a perfidement inversé les propositions. On a mangé moins bien qu'autrefois, la Rôtisserie tourangelle ayant supprimé de sa carte le légendaire marcassin aux cerises, contrepoison nécessaire à la fadeur des petits navets, comme chacun sait plus indigestes que les grands navets. Par contre on a vu des films, de vrais films de vrais cinéastes (Groulx, Mingozzi, Boguine...). Trois facteurs semblent décisifs dans la réussite de Tours 65-66 :


José Luis Egea : El Nino de Vallecas.

1) Une sélection exigeante, intelligente, éclectique.
2) Le nombre, et la qualité, des films de *fiction* retenus.
3) La longueur de ces films de fiction, dont le plus grand nombre duraient de vingt à quarante-cinq minutes. Or, on sait que le c.m. a souvent tout à gagner à se rapprocher du long, évitant ainsi le schématisme des chutes artificielles et le survol trop futile de comportements ou de paysages qu'une durée abusivement comprimée prive de sens ou d'existence (ou alors, il faut carrément jouer le jeu du scopitone).

Fictions : *Un dimanche d'été à la Grande-Jatte* de Frans Weisz, Hollande, est une fantaisie intellectuelle et charmante, où le tableau de Seurat s'anime dans un parc improbable tout ébloui de la blancheur photographique du Coutard nordique, Gérard Vandenberg. Une fable pirandellienne y est traitée avec une grâce chorégraphique qui semble totalement naturelle au talent de Frans Weisz, aimable joueur de flûte d'une absurdie heureusement inspirée. Les spécialistes reconnaîtront en outre, au détour d'un couloir du château, l'austère visage de quelque rédacteur de « Skoop », très bonne revue où l'on défend les mêmes auteurs qu'ici. Quelque chose bouge, du côté d'Amsterdam.

El Niño de Vallecas de José Luis Egea, Espagne, conte avec force et justesse les décevants débuts d'un jeune boxeur. En 21 minutes, Egea parvient à dire autant de choses que Mario Camus dans *Young Sanchez*, long métrage consacré au même sujet. Quand on connaît la difficulté qu'ont les Espagnols à faire vivre sur un écran leur propre pays, on ne peut qu'admirer ce travail simple, efficace, lucide, où les idées théoriques et sociales de l'auteur sont remarquablement intégrées à une sorte de néo-réalisme intelligemment repensé en fonction de la réalité espagnole. Ce n'est en rien un décalque sommaire du cinéma italien, mais la tentative concertée de donner corps à un cinéma national véritablement critique et antidémagogique.

La Surface perdue de Dolorès Grassian, France, est une fable métaphysico-ironique plus proche des « twilight zones » de Rod Serling (*La Quatrième Dimension*) que de Kafka, qui oppose avec humour la logique humaine de l'excellent Jean Champion à la logique cybernétique d'une machine Bull un peu cabotine dans ses erreurs de jugement. Dolorès Grassian a fait là un travail curieux, attachant et irritant à la fois, ce qui est toujours bon signe. On attend la suite avec intérêt.

Zwei (Deux), R.F.A., contribution annuelle de Roland Klick, s'attache à scruter par le menu la fondamentale ignominie et les sordides plaisanteries aux relents de bière de quelques noceurs, confrontés à la désespérance passive d'une strip-teaseuse sur le retour. Filmer ainsi l'abjection, la bassesse, la honte, suppose sans doute une sorte de courage où la part est difficile à faire entre le défi et la complaisance, l'orgueil et la dénonciation. Le film fut très sifflé et très applaudi. Les uns sifflaient la complaisance, les autres applaudissaient le courage. Je me moque éperdûment de ce film, mais tant qu'il y aura des gens pour applaudir ou pour siffler des trucs comme ça, ces trucs seront justifiés (de même que les gens qui écrivent à la Télévision pour protester contre les petites plaisanteries d'Averty les légitiment par là-même)

Niaye de Ousmane Sembene, Sénégal, ajoute les charmes du conte populaire africain à ceux du documentaire. Il montre la vie quotidienne d'un village en même temps qu'il détaille une anecdote extraordinaire pleine de crimes, d'incestes, de folie, de haine, avec un détachement et une humilité étonnants. Sembene filme tout sur le même plan, temps forts, temps faibles, crises ou accalmies. Il se dégage de cette égalisation de la matière filmée une manière de récit d'une fraîcheur inaccoutumée.

Documents : *Un jeu si simple* de Gilles Groulx, Canada, me semble le plus beau film de ces journées, le plus riche, le plus plastiquement abouti : le jeu en question (à tous les sens du mot) est le hockey sur glace, sport national du Québec. C'est aussi le jeu des couleurs, du blanc et du rouge, le jeu des formes, des rythmes qui, par le biais d'un montage admirable de fluidité musicale et confondant de virtuosité, débouche sur une réflexion sur la violence et sur l'analyse du comportement des foules fanatisées. Les interviews en direct des joueurs sont chargés d'introduire dans le spectacle des éléments de réflexion qui en définissent très exactement la signification et la portée sociales. La prise de son toujours splendide de Marcel Carrière achève de donner sa véritable profondeur à cette œuvre qu'un public blasé a pris trop souvent pour une savante arabesque d'esthète alors qu'il fallait y voir le cri poétique à l'état pur d'un décor vif.

A la mémoire du Cangaço de Paulo Gil Soares, Brésil, présente, sous forme de dossier critique, une enquête auprès des derniers cangaceiros en-

core en vie, retirés, entourés d'une auréole de peur et de gloire, et auprès des policiers qui leur donnèrent la chasse. Ces derniers exhibent fièrement les têtes coupées de leurs victimes, soigneusement étiquetées dans des bocaux de formol, dans un sinistre musée, ou détaillent avec complaisance le nombre de « bandits » abattus. Le plus étonnant du film est toutefois un émouvant document, quelques mètres de pellicule voilée, délavée, qui montre la vie quotidienne des cangaceiros et de leurs compagnes dans leur maquis, et qui date de 1936.


Paulo Gil Soares : A la mémoire du Cangaço

Con il cuore fermo, Sicilia de Gianfranco Mingozzi, Italie, possède les mêmes qualités d'analyse et d'authenticité. Il dresse le terrible bilan de la situation de la Sicile, éternelle prisonnière de sa misère et de la mafia, cause et effet du mal qui la ronge. C'est à un véritable réquisitoire que se livre Mingozzi, un réquisitoire où il n'est nul besoin d'excès oratoires ni d'effets de manches tant la réalité montrée parle par elle-même. Il faut admirer ici la sagesse avec laquelle l'auteur renonce à la surenchère, au chantage, au recours au pathétique qui guettaient un tel sujet : il aligne des faits, il questionne, et laisse au spectateur le soin de s'indigner, ou d'agir.


Jean-Michel Barjol : Au temps des châtaignes.

Senghenydd de James Clark, Angleterre, est le portrait humble et précis d'une petite ville minière jadis endeuillée par un coup de grisou meurtrier.

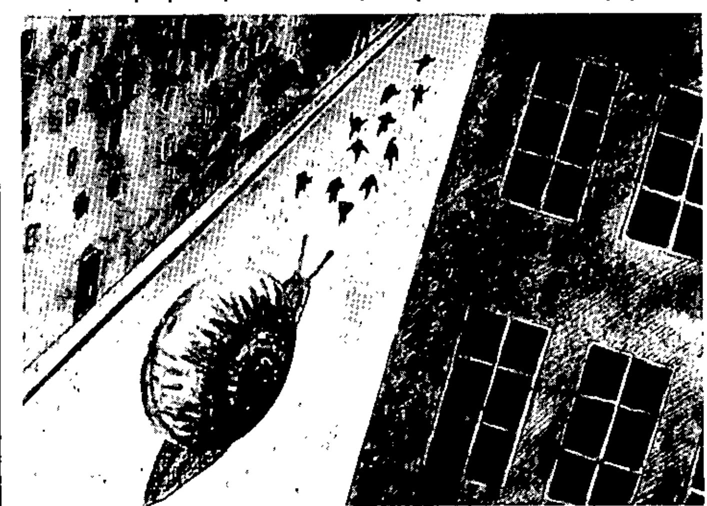
Au temps des châtaignes de Jean-Michel Barjol, France, retient essentiellement par le rapport saugrenu, inédit qu'une image à la Rouquier entretient avec un texte qui prend plus que ses distances avec elle, texte où l'auteur nous fait part de ses impressions, de ses difficultés, de sa conception du monde et du cinéma, avec une sorte d'agressivité désinvolte qui masque mal un souci évident de gravité. On peut sourire à des phrases telles que « retournons au cœur des choses d'un grand coup de travelling arrière », il n'en reste pas moins vrai que quelque chose se passe entre la beauté des images et le commentaire irritant lu par Jean Negroni : les images familières de la vieillesse, le soir qui tombe sous les grands châtaigniers, la présence vacillante du feu dans l'âtre ne se laissent pas facilement effacer par la parole arrogante qui les concurrence et les jalouse. Ce curieux combat installé au cœur du film signale au moins, en Barjol, un tempérament.

Ma rue de Danuta Halladin, Pologne, est l'habituel petit trucage qui prétend restituer la parole innocente des enfants face au monde qui les entoure. En fait d'innocence, on pense à ce qu'il y a de plus contestable chez René Clair, De Sica et Peter Brook réunis. L'enfance, Madame, vous ne savez pas ce que c'est, avec votre œil de pionne surveillant les rédactions où ces chers petits s'efforcent de ressembler à la pâle idée que vous vous en faites.

Boulez, de Michel Fano, France, ou le rare présent d'un film de musicien sur *le* musicien de notre époque. Cette œuvre de spécialiste brille pourtant par sa clarté, par sa rigueur, par le refus quasi-bressonien de tout ce qui pourrait ressembler à un clin d'œil. Fano s'interdit toute séduction, tout racolage, et trace avec une modestie infinie les relevés d'apprenti qui mènent à penser la musique aujourd'hui (et pas seulement la musique mais aussi la poésie, par Mallarmé, ou la peinture, par Klee, ou le cinéma même...). La ligne de faîte et la ligne de faits qui définissent la musique pour Boulez établissent le dialogue en un lieu où se rejoignent les plus hautes exigences de l'art contemporain. Michel Fano restitue ce dialogue dans une lumière décisive et autoritaire qui est la seule forme de didactisme auquel l'art puisse prétendre. Ce faisant, il a réussi tout à la fois un portrait, un essai, et une leçon de méthode.

« Les drogues nous ennuient avec leur paradis. Qu'elles nous donnent plutôt un peu de savoir. Nous ne sommes pas un siècle à paradis. » Ces trois phrases placées par Henri Michaux en exergue de « Connaissance par les gouffres » pourraient sans doute définir le propos qui fut le sien quand, aidé par Eric Duvivier, il décida de réaliser visuellement, par un film, les lointaines *Images du monde visionnaire*. J'entends bien que ce film ne peut être jugé *seulement* comme un film. Mais à ce morne défilé de consternantes images de train-fantôme, on ne peut s'empêcher de se demander quelle forme de savoir il prétend communiquer. Autant les poèmes et les dessins pouvaient ouvrir la porte au monde vu par Michaux sous l'effet des sous-substances hallucinogènes, autant l'image est incapable, ontologiquement, d'assumer un rôle de phantasme ou d'hallucination. Ce n'est hélas pas une *vision* qui nous est donnée à voir, mais de pauvres trucages, et des ficelles à squelettes comme dans les films de William Castle. Dans le meilleur des cas, *Images du monde visionnaire* est rigoureusement inutile.

Animations : Soit, au total, une dizaine de films d'intérêt, sans toutefois d'œuvres révolutionnaires comparables à celles présentées l'an dernier, comme *The Hat*, de John Hubley, ou *Les Jeux des anges*, de Walerian Borowczyk. Notons tout de même, de Borowczyk, un excellent et fort drôle *Dictionnaire de Joachim*, dont l'une des qualités est d'échapper rigoureusement aux tentatives de description, tant il repose sur une idée abstraite. *La Mort du Gandji*, de Mustapha Alassane, devient moderne à force d'archaïsme, et touche par l'humour quasi-rouchien de son commentaire. Tout à l'opposé, *L'Oiseau de la Sagesse* d'Henri Lacam, séduit par un ésotérisme rare, même dans l'animation. *Contrepied*, de Manuel Otero, parvient avec élégance à un difficile équilibre entre la drôlerie du gag et l'efficacité du graphisme et des coloris. *Le Magicien*, de Ivan Renc, évolue délibérément dans un espace d'imagerie populaire, surchargé de fleurs et d'oiseaux, où la feinte naïveté se mélange à un surréalisme discret. *Les Escargots*, de Roland Topor et René Laloux, joue avec habileté sur les interférences de l'humour et de l'inquiétude, par le biais d'une nouvelle très soigneusement « bouclée ». Enfin, *Comment avoir un bon enfant*, de Milos Macourek et Stanislav Latal, rallie les faveurs de tous les publics grâce à l'exercice d'un assez sympathique « mauvais esprit », à défaut de briller par l'originalité de sa forme. — J.-A. F.


Roland Topor et René Laloux : Les Escargots.

Preminger deux fois perdant

L'actualité américaine est braquée sur Otto Preminger et Richard Brooks. Preminger a perdu son procès contre Columbia (n° 174, p. 18), et perdu contre Brooks une course d'obstacle pour avoir les droits de la sensation littéraire de l'année.

Rendant son verdict le 19 janvier, la Cour suprême de New York refusa la requête du cinéaste demandant que le passage à la télévision d'*Anatomy of a Murder* soit interdit. Preminger avait prétendu que coupures et insertions de réclames toutes les cinq minutes allaient « dégrader » son film et « endommager » sa réputation. Lors de la signature du contrat de distribution avec Columbia, a rétorqué la Cour, Preminger était au courant de l'insertion de films-réclames et de la pratique de coupures pour ramener les films à un minutage convenable. C'est par conséquent à ce moment-là que le cinéaste aurait dû faire objection et demander des clauses stipulant ces exigences inhabituelles, ce qu'il avait négligé. Preminger sortit de l'audience disant qu'il allait faire appel et le 28 janvier il intenta un procès anti-trust contre Columbia et sa filiale de TV, Screen Gems, réclamant $ 4,500,000. Accusant Columbia-Screen Gems d'avoir vendu *Anatomy of a Murder* à la chaîne ABC dans un « paquet » avec 59 autres films, Preminger a fondé son procès sur les lois antitrust qui stipulent qu'aucun film ne peut être vendu, distribué ou exploité d'une autre manière sur les mérites d'un autre (lois dites « antilocomotives » mettant fin à la pratique des années 40 et 50 du « block-booking » qui obligea les exploitants à prendre une série entière de production, un bon film-locomotive traînant plusieurs wagons séries B).

L'industrie attend avec curiosité l'issue du procès similaire intenté par George Stevens contre NBC à propos d'*Une Place au soleil*. Réclamant un million de dollars en dommages et intérêts, Stevens cherche aussi à interdire la programmation avec commandites de son film, mais les données juridiques ne sont pas les mêmes. Preminger n'était jamais propriétaire de son film tandis qu'*Une Place au soleil* était produit par une compagnie indépendante, Liberty Films, formée par Stevens, Frank Capra et William Wyler au lendemain de 1945 et achetée par Paramount quelques années plus tard. Le procès de Stevens, qui sera plaidé à Los Angeles, repose donc sur l'interprétation des responsabilités de Paramount à l'égard de Stevens, Capra et Wyler depuis le transfert des possessions de Liberty Films. Quelques jours avant le verdict, le nom de Preminger défraya la chronique mondaine et si l'effet en est d'abord comique, la morale n'en est pas moins que le cinéma américain, même celui des « auteurs », dépend toujours d'un matière première littéraire et que les plus grands sont prêts à pas mal de choses pour acquérir un bestseller.

Les consommateurs du chic « 21 Club » de New York ont dû être assez surpris quand ils virent deux messieurs, l'un grand et chauve, se lever brusquement d'une table et commencer à se taper dessus pendant que leurs épouses regardaient, hébétées, puis essayaient de séparer leurs maris. Le fracas fut bref et énergique et, une heure plus tard, au commissariat de la 42ᵉ rue, le sieur Preminger porta plainte, puis la retira, contre Irving Lazar, agent littéraire, domicilé à Hollywood. La renommée de Lazar est haute en couleurs et variée. Grand ami des grands, il a la réputation de vendre les peaux des ours avant de les avoir tués, c'est-à-dire de s'adresser d'abord aux studios, aux cinéastes, aux producteurs avec un livre qu'il ne possède pas, pour, s'il sent un intérêt certain, acheter les droits ensuite ; métier d'équilibriste sans filet. Le « 21 Club » est discret et le monde n'aurait sans doute jamais appris ce petit contre-temps si deux journalistes du « Journal American » n'avaient pas par malheur été attablés à quelques mètres de Preminger et Lazar. Selon le « Journal American » du lendemain, la dispute avait eu pour cause le fait que Lazar venait de vendre les droits cinématographiques du dernier Truman Capote à Columbia et Richard Brooks.

« In Cold Blood », que l'auteur de *Breakfast at Tiffany's* appelle lui-même « un roman de la non-fiction », a été *la* sensation littéraire. La photo de Capote a été sur la couverture de « Newsweek », « Life » lui a consacré un reportage exclusif, le « New Yorker » paya $ 70,000 le droit de publier le roman en quatre numéros (arrachés aux kiosques) et Columbia-Brooks paya $ 400,000 (certains disent $ 700,000) pour les droits cinématographiques, tandis que les critiques littéraires aspergeaient leurs colonnes de superlatifs, appelant Capote le Cassius Clay du roman et son livre un nouveau « Crime et Châtiment ».

« In Cold Blood », le neuvième livre de l'écrivain de 41 ans (si l'on inclu ses « Selected Writings »), est une enquête-reportage sur le meurtre le 16 novembre 1959 d'un cossu fermier du Kansas, de sa femme et de leurs deux enfants, quadruple meurtre qui devait rapporter aux deux tueurs $ 50. Capote, souvent dépeint comme le dandy d'un monde littéraire doré côte d'azurien et l'un des leaders de la dolce vita newyorkaise, passa presque cinq ans sur son sujet, rencontrant tout le monde dans le village de Kansas, retraçant le chemin de motel sordide en motel sordide des deux ex-criminels, en fuite la nuit du crime, réunissant 6 000 pages de notes. Il assista, il y a un an, à la pendaison dans le pénitencier de Kansas des deux tueurs et paya leurs pierres tombales après. Son livre, on s'en doute, dépasse l'enquête journalistique, « illuminant l'intériorité d'un meurtre avec une intense véracité », a écrit « Time Magazine », « soufflant vie même dans les victimes. » « Son but était de montrer le crime gratuit et il a réussi », a écrit « Saturday Review » en comparant son livre à « Crime et Châtiment ».



Jack Palance dans « The Professionals » de Richard Brooks.

En attendant de voir ce que fera Brooks de « In Cold Blood », aux lecteurs des *Cahiers* de rêver à ce qu'en aurait fait Preminger. C'est un de ses projets-limites qui font peur. On frémit à l'idée même de voir quelques vedettes « jouer » les deux tueurs (hommes de la trentaine, ratés, l'un dira en cour, presque malgré lui : « Si vous saviez comme c'est facile de tuer »), et d'autres honnêtes comédiens « interpréter » les « seconds rôles ». Brooks a dit qu'*In Cold Blood* sera tourné avec des inconnus et un budget minimum, pourtant le prix d'achat des droits est déjà trop gros. Mais on peut dire aussi que le livre aurait pu connaître un plus triste sort. Brooks possède la rectitude et l'intégrité requises et Columbia, sous la direction de Mike Frankovitch, est aujourd'hui le studio le plus intéressant quand on le compare aux autres. Paramount sombre dans un marasme d'horreurs joelevinesques et est secoué par une lutte sans merci parmi ses actionnaires ; Fox, obnubilée par ses succès à la télévision, suit une course erratique (c'est le moins qu'on puisse dire) ; la Métro-Goldwyn Mayer, entre les Pasternak et les Ransohoff, n'est sauvé que par ses activités londoniennes. A part United Artists (c'est une autre histoire...) seul Universal, assez curieusement, semble à la veille d'une modeste renaissance, produisant les nouveaux Truffaut et Chaplin londoniens. Columbia a produit les derniers Brooks, Zinneman, Lewis, Penn, Lumet, Forbes, a permis à Ida Lupino de faire un film après 14 ans de travaux forcés à la TV, et ose miser de fortes sommes sur Joe McGrath, un jeune Ecossais inconnu qui fait le Bond sans Connery : *Casino Royale*. Brooks achève le tournage ce mois-ci de *The Professionals*, un nouveau *Viva Zapata*, si l'on veut, où les héros sont quatre (Burt Lancaster, Lee Marvin, Robert Ryan et Woody Strode), l'ennemi solitaire (Jack Palance), la tentation féminine (Claudia Cardinale) et l'action un épisode de la Révolution mexicaine de 1917. *In Cold Blood* viendra immédiatement après *The Professionals* qui doit effacer, si possible, l'échec financier et critique qu'a été *Lord Jim*. — A. M.

Réflexions anglo-saxonnes

Tandis que la discussion continue sur le projet de réforme de l'industrie française et que l'avenir du cinéma français semble de plus en plus lié à une solution de ce qu'on appelle à l'étranger « la crise de la qualité », la fusion anglo-américaine s'est consommée irrémédiablement et avec fort peu de bruit. La Chambre des Lords peut commencer un débat sur la mainmise du tout-puissant dollar et la presse londonienne tire des manchettes chauvines, la majorité des professionnels du cinéma tant anglais qu'américain ne voient même plus l'utilité d'un débat.

La pénétration financière américaine s'est révélée aux Anglais avec une évidence brutale avec la publication de chiffres montrant que les Américains bénéficient plus du Plan Eady, le CNC anglais, que leurs confrères britanniques pour qui le plan d'aide était conçu. En fait, quatre-vingts pour cent du soutien de l'Etat va dans les poches américaines. Pour « scandaleux » que puissent paraître de tels chiffres aux non-initiés, ils ne sont qu'une conséquence inévitable de l'évolution actuelle du cinéma, tant nationale qu'économique (même Darryl Zanuck, en tant que patron de la Fox, a sonné l'alarme contre l'inflation délirante des cachets de stars), et si les « majors » américains (et les Artistes associés en tête) ramassent quatre cinquième de l'argent Eady ce n'est que leur dû, selon la lettre de la loi, qui, elle, ne reflète que le goût du public. Est-ce la faute de UA si le public anglais ne veut voir que *Thunderball* ? Contrairement à l'avance sur recettes du CNC, le Eady Plan ne fonctionne pas selon des critères « artistiques », mais reflète uniquement les recettes des films pris individuellement. Si *Thunderball* vend plus de billets et, par conséquent, gagne plus que, disons, *Nothing But the Best*, ses producteurs (les Américains Harry Salzman et Chubby Broccoli) toucheront plus que ceux du film de Clive Donner. On peut dire que le plan favorise les grands ou qu'il est scrupuleusement équitable puisqu'il reflète recettes et non pas volume de production, le pool n'est pas moins attaqué de plusieurs côtés aujourd'hui. Certains veulent voir le système suédois d'un plafond aux ristournes adopté, d'autres sont en faveur d'une prime à la qualité (ceux qui sont contre appellent cela subventionner les fours). Il n'en est pas moins vrai que les « majors » américains ont actuellement les plus grands bénéfices (*Goldfinger* a fait $ 1,500,000 jusqu'à ce jour), mais les Américains sont aussi les plus gros placeurs de fonds. Sans eux les studios d'Elstree et les autres banlieues londoniennes seraient vides. Aussi, la fusion des cinémas anglais et américains n'est pas à sens unique.

L'Angleterre n'a jamais été une aussi grande exportatrice de talent. Broadway est virtuellement un prolongement du West-End, les feuilletons de la TV britannique ont finalement franchi la barrière américaine ; après les Burton, O'Toole, Courtney, Stamp, Caine et Connery d'hier et les Grant, Harrison et Mason d'avant-hier, c'est l'année des Anglaises, Julie Christie en tête. Il n'y a pratiquement pas un film américain tourné à Hollywood ce mois-ci sans vedettes anglaises, que ce soit *Way Way Out* avec Robert Morlay à côté de Jerry Lewis, *Gambit* avec Michael Caine jouant le premier rôle masculin à côté de Shirley McLaine, ou un western comme *Hombre* avec Diane Cilento entre Paul Newman et Fredric March. Et les metteurs en scène ? Quelle nationalité donner à David Lean, Sidney Lumet, Richard Brooks et J. Lee Thompson, et leurs derniers films : *Dr. Jivago*, *The Hill*, *Lord Jim*, etc. ? L'Academy of Motion Pictures décida il y a trois ans qu'il n'était plus possible d'y voir clair et créa une nouvelle ligne de démarcation pour les Oscars entre films de langue anglaise et « foreign-language films ». Cette année, la Hollywood Foreign Press suivit pour ses prix Golden Globe. A quand les festivals ? Ou sont-ils irrémédiablement pris dans la ronde de l'ONU ? Les syndicats américains ont essayé un peu timidement d'arrêter l'invasion britannique, refusant à titre d'exemple la carte de travail syndicale à Honor Blackman quand les Artistes Associés lui ont fait faire à New York quelques apparitions à la TV pour *Goldfinger*, mais depuis six mois ils se sont tus. L'internationalisation, provoquée par les données économiques, est un « fact of life », l'anglicisation un peu moins. Pourtant, comment expliquer autrement la présence de Truffaut sur un plateau de Londres dirigeant des acteurs dans une langue étrangère. Comment expliquer que United Artists ait produit les deux plus grandes productions françaises de 1965 *Viva Maria* et *Les Tribulations d'un Chinois en Chine ?* Le prochain Vadim sera anglais, le prochain Malle aussi. — A. M.

Que nos lecteurs

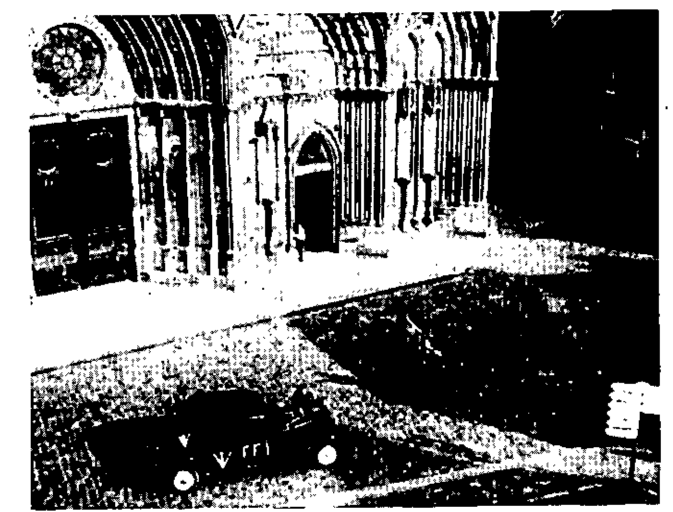
ne s'inquiètent pas : pour des raisons d'urgence, nous avons dû étaler la publication du compte rendu de Tours, festival brillant cette année, sur deux numéros : nous reviendrons donc à Tours le mois prochain.

La mort de Robert Rossen nous conduit, dans ce même prochain numéro, à rendre à l'auteur de *L'Arnaqueur* et de *Lilith* l'hommage qui lui est dû, auquel s'est associée Jean Seberg.

Par ailleurs, Michel Delahaye prie ses amis et les Ciné-clubs de noter son nouveau numéro de téléphone : MEN. 44-51.

Enfin, deux conseils : retenez dès aujourd'hui chez votre libraire le numéro spécial des *Cahiers* dédié à Joseph L. Mankiewicz, et n'oubliez pas de libérer vos soirées entre le 20 et le 26 avril pour découvrir les films de Straub, Groulx, Skolimowski et autres farfelus poètes du nouveau cinéma.

Les Rideaux blancs de Franju





Entre *Thomas l'Imposteur* et l'affaire Ben Barka, le cinéaste de la colère a campé sur les plages normandes pour le compte des Allemands. Curieux paradoxe en effet que celui qui réunissait, l'été dernier, Franju, la Libération et les marks de Bonn. En l'occurrence, il s'agissait de mettre en boite, sur des dialogues de Marguerite Duras, l'épisode français d'un film à ressorts internationaux, commandité par la télévision allemande. Titre : *Les Rideaux blancs*. Sujet : en marge du débarquement allié, un enfant (Michel Robert) et une vieille folle (Hélène Dieudonné) courent les blockhaus désertés. Hors ces renseignements matériels, l'ignorance est notre lot, mais soyons sûrs que le sang des bêtes ne coulera pas en vain. (Documents communiqués par la *Régie Française de cinéma*). — G. G.



FRANÇOIS TRUFFAUT ET JULIE CHRISTIE

Journal de Fahrenheit 451

par François Truffaut

LUNDI 24 JANVIER

Les sept pompiers entrent dans la maison de la old lady. Ils se disposent au rez-de-chaussée comme des oiseaux migrateurs et je m'aperçois brusquement que cette scène ressemble à « Johnny Guitar » probablement à cause de ces hommes en noir qui viennent tourmenter une femme qui les défie du haut de son escalier.

Quoi de plus embêtant à filmer que sept hommes dans une pièce ? « Fahrenheit 451 » est mon cinquième film et pourtant j'ai l'impression de débuter aujourd'hui. Je me dis que je fais probablement des progrès mais que je ne peux pas m'en apercevoir dans la mesure où je m'attaque chaque fois à des choses plus difficiles ou que je n'aurai pas osé entreprendre avant.

Une clause dans notre contrat avec Universal stipule que nous nous engageons à tourner le film dans le format de 1 x 1,85 sans cache en ménageant la possibilité de passer en 1 x 1,33 à la T.V. Cette stupidité nous fait perdre une heure par jour à cause des éléments de décors (plafonds, poutres, etc.) qu'il nous faut rajouter au dernier moment pour masquer les lumières disposées pour notre image de 1 x 1,85. J'apprends que Chaplin a refusé cette clause et qu'il tourne avec des caches. J'ai demandé ce soir à Lewis Allen d'intervenir auprès d'Universal pour nous libérer également de cette contrainte.

MARDI 25 JANVIER

En voyant les pompiers chez elle, la vieille dame ricane à son balcon et descend son escalier en disant : « Play the man, Mister Ridley ; we shall this day light such a candle by God's grace... as I trust shall never be put out. » Bradbury ajoute un peu plus tard par la voix du Capitaine : « Un homme nommé Latimer a dit ces mots à un autre qui s'appelait Nicolas Ridley au moment où on allait les brûler vifs pour hérésie à Oxford le 16 octobre quinze cent cinquante cinq. » Alors les pompiers bousculent un peu la femme, grimpent au premier, défoncent des portes et précipitent les livres par-dessus la balustrade. Comme il y avait beaucoup de choses à casser, il n'était pas question de tourner plusieurs prises, aussi ai-je recouru à quatre caméras. La première, fixée sur une grue, prenait un plan d'ensemble à la hauteur de la balustrade, la seconde, plus basse, enregistrait la chute des livres vers l'objectif, la troisième, en haut de l'escalier, suivait Fabian tandis qu'il défonçait une armoire vitrée et la quatrième était axée sur la jubilation du Capitaine. La prise durait quarante-cinq secondes mais, au montage, je pense amener la scène à soixante ou soixante-cinq secondes.

La petite grue « Richardson » était si jolie par sa silhouette aérodynamique que j'ai demandé l'autorisation de la filmer dans trois semaines. Je la ferai peindre en rouge-pompier et elle aura tout à fait l'allure d'un engin de démonstration. Je placerai dessus, au lieu d'une



Montag va éteindre la TV et engueuler les femmes (Oscar Werner, Julie Christie).



caméra, un pompier muni d'un lance-flamme. Je disposerai quatre ou cinq élèves-pompiers autour, en chemise bleue, et l'on actionnera en même temps la grue et le lance-flamme qui léchera une plaque d'amiante le long du mur. Les idées de ce genre, je les raconte d'abord à Suzanne Schiffman qui m'oblige à ne pas me dégonfler et finalement je suis ravi d'obtenir satisfaction, même si l'on me fait sentir, comme ce soir, qu'il s'agit d'une excentricité.

MERCREDI 26 JANVIER

La old lady est restée au rez-de-chaussée avec Montag. Les livres pleuvent sur eux. Montag en ramasse un et lit : « Il était une fois... » et le rejette avant d'aller rejoindre le Capitaine qui l'appelle au grenier-bibliothèque.
Cette femme, je l'ai choisie petite et ronde, plutôt marrante, pour aller contre la convention de la vieille femme digne et noble au beau visage décharné.
Victoire pour le format, nous tournons seulement en 1 x 1,85 et nous pouvons fixer les caches dès demain.

JEUDI 27 JANVIER

Dans le grenier-bibliothèque, long monologue du capitaine à propos de l'inutilité des livres. C'est une scène difficile pour Oscar Werner car il doit écouter sans répondre. Je retombe là dans mon problème habituel des héros antihéroïques. Au bout d'une demi-heure du film, Montag lit un livre et pourtant il continue à se rendre tous les jours à la caserne et à faire son boulot. Il est dans la situation inconfortable d'un type de la Gestapo qui s'intéresserait à la Résistance mais sans que cela bouleverse vraiment sa vie. Je ne pourrai jamais filmer le courage, probablement parce que cela ne m'intéresse pas beaucoup. Le courage m'apparaît comme une vertu surestimée, par rapport au tact par exemple. Je suis certain que le Général Oufkir est un homme courageux, mais, pour le tact, il repassera.
Je me suis éloigné de mon sujet, l'abstraction et l'arbitraire du scénario de « Fahrenheit 451 ». Quand je tourne un film dont la base est réaliste, j'attends des comédiens qu'ils soient à la hauteur du scénario, aussi vrais que la situation et le dialogue, j'exige beaucoup d'eux. Quand il s'agit de situations peu réelles et plutôt rêvées comme dans « Le Pianiste » et « Fahrenheit », conscient des aspects arbitraires du script et du manque de repères par rapport à la vie, j'exige beaucoup moins des acteurs et je les remercie d'amener un peu de vérité dans ces histoires que j'aime sans les ressentir absolument. C'est pourquoi tous les jours je regarde Oscar Werner réanimer littéralement ce film plan par plan, à la façon dont on sauve un asphyxié par le bouche à bouche. Je n'en espère pas moins de Julie Christie.

VENDREDI 28 JANVIER

Le rôle du Capitaine bouge, il a bougé. Cyril Cusack est le comédien le plus inquiet que j'ai jamais eu. C'est un homme d'une grande bonté et d'une grande douceur ; il peut jouer les scènes de plusieurs façons, il peut être baroque, malicieux ou lyrique mais il ne sera pas terrifiant, ça non, et je m'en console déjà car je sens que le rôle gagne davantage qu'il ne perd. Cet homme, ce Capitaine qui vomit les livres, va être terriblement sympathique et c'est très bien comme ça. A cause de cela (ou grâce à cela) on s'éloigne du mélodrame et le rôle sera plus vivant. Alors que les voix des acteurs anglais « solides » écorchent mes oreilles, celle de Cyril Cusack, irlandaise, m'enchante presque autant que l'accent autrichien d'Oscar. Depuis quelques jours, mes craintes sur les aspects britanniques du film sont calmées.

SAMEDI 29 JANVIER

Séance de travail avec Suzanne Schiffman pour répartir les rôles doubles. Tel comédien aperçu au début du film réapparaîtra plus tard dans un autre rôle, comme au théâtre, quand une troupe de douze comédiens assure une vingtaine de personnages. Ce sera fait assez discrètement, de sorte qu'on ne s'en aperçoive pas à une première vision.

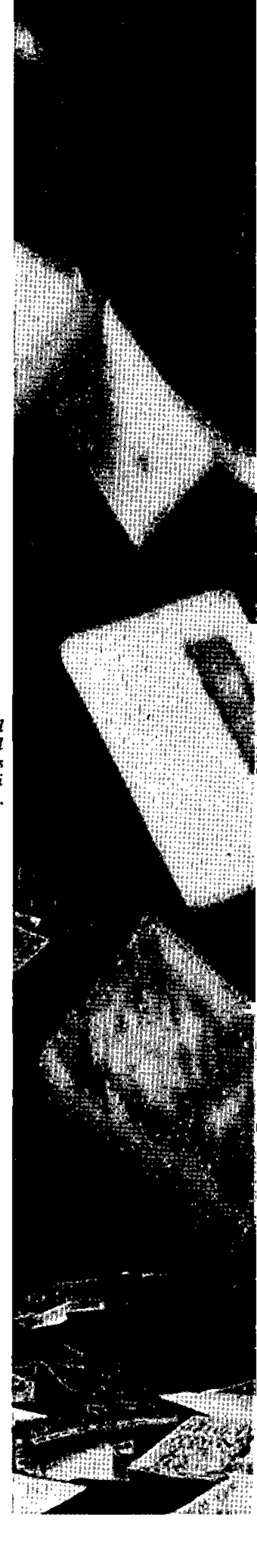
LUNDI 31 JANVIER

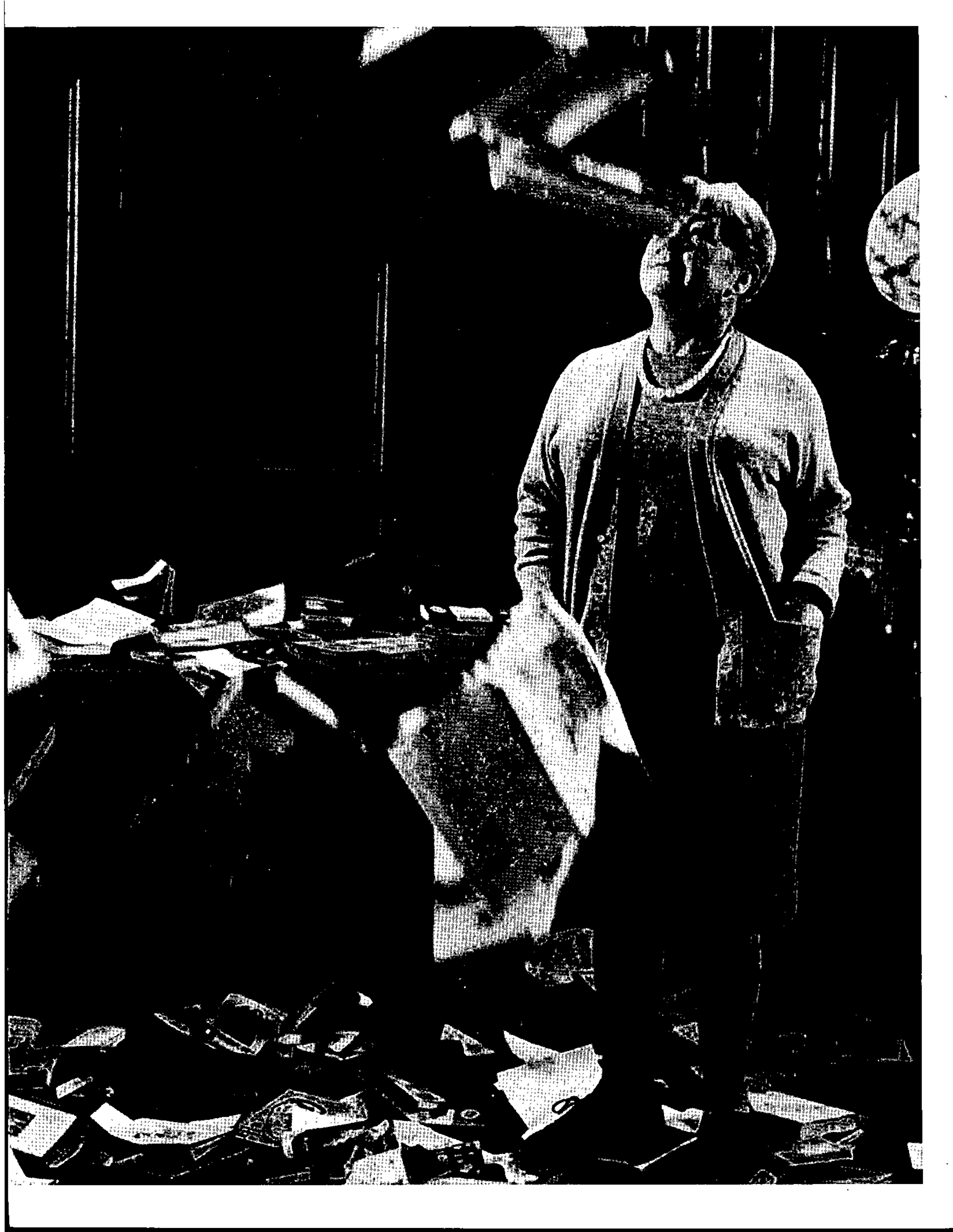
Arrosage des livres chez la old lady avant le brûlage. Alternative : ou beaucoup de pression mais de l'eau translucide ou peu de pression mais de l'eau colorée imitation pétrole. Nous adoptons la deuxième solution, puis je me livre à une petite expérience : à la faveur d'un coup de vent à la suite d'une vitre cassée, les pages d'un album sur Dali défilent toutes seules. Ça marche bien. Ensuite, arrosage de tous les livres. Un autre plan « magique » ; tentative pour filmer au ralenti une pile de livres qui tombent sans raison. Pour obtenir le plan de mes rêves, il faudrait lui consacrer deux jours. Pour en finir avec la magie, nous tentons de faire voler un livre, comme une mouette, dans le décor vide, afin d'insérer cette image dans un cauchemar que fera Montag, malade. Résultat à demi satisfaisant. Là encore, il faudrait passer une journée.. Julie Christie tourne aujourd'hui pour la première fois. Dans les mêmes habits que la old lady, elle se tient au milieu des livres, craque une allumette et s'affaisse au ralenti. Cela fait également partie du cauchemar de Montag. Julie a le trac mais elle s'en tire très bien.

MARDI 1er FEVRIER

Dure journée de travail avec la old lady environnée de flammes réelles, obtenues par des rampes à gaz dissimulées sous les livres. Six fois, en deux heures, elle balance les bras et sourit avant de s'effondrer à un mètre cinquante des rampes. Son courage fait l'admiration de tous.
Ensuite, nous tournons les contrechamps sur les sept pompiers. Le Capitaine somme la femme de sortir de son tas de livres, elle refuse. Il veut la forcer en la menaçant avec le lance-flamme mais elle prend les devants et se fait mourir comme un bonze en jetant une allumette devant elle, sur les livres inondés de faux pétrole.
A propos de ce lance-flamme dange-

La « old lady » (Bel Duffell) et les livres qui volent.









Scène de la transfusion de sang (Julie Christie, Oscar Werner).

reusement manié dans son dos par Cyril Cusack, Oscar Werner devient nerveux et une violente dispute nous oppose pendant cinq minutes. C'est la deuxième fois que nous nous accrochons depuis le début du tournage et je m'aperçois qu'il n'est pas possible de tout raconter dans ce journal destiné à paraître avant la terminaison du film. Je viens pourtant de lire ces derniers soirs les douloureux souvenirs de von Sternberg et je dois convenir qu'Oscar Werner est plus facile à travailler qu'Emil Jannings ou Charles Laughton !

MERCREDI 2 FEVRIER

Plan général des livres en feu puis de la maison qui brûle. Au milieu des livres, un mannequin représentant la femme. Au fond du décor, les sept pompiers prêts à s'en aller ; Montag doit rester seul et sortir à reculons. Trois caméras. La première en bas, au sol, derrière les livres. La seconde dans le même axe mais en haut du décor. La troisième axée avec un long foyer sur Montag en plan rapproché. De la mixture flambe partout : sur les livres, sur la rampe d'escalier, sur les meubles et aussi les rampes à gaz dissimulées. Une seule prise évidemment. Ça marche. Les pompiers sortent un peu trop vite après l'allumage du feu mais, courageusement, Oscar revient sur ses pas, reste devant le feu et sort de la maison à reculons.

Les hommes de la sécurité éteignent tout cela très vite.

Nous passons dans l'appartement Montag dont le décor n'est pas réussi. Au lieu des violents contrastes anciens-modernes que j'espérais, on a un intérieur bourgeois plutôt riche, c'est tout, avec la grande télévision murale et seulement les détails que j'avais demandés expressément : les trois vieux téléphones, les portes automatiques, une grande loupe sur la porte et un service à café breton. Je fais en vitesse quelques changements de meubles, je sucre les trop petits objets mais, pour le reste, c'est trop tard. Dans les tournages, il faudrait parfois savoir ne pas faire confiance.

JEUDI 3 FEVRIER

Grâce aux longs plans mobiles, j'ai l'espoir de rattraper dans ce décor un peu de notre retard ou, en tout cas, de ne pas l'augmenter. Mais à l'intérieur de ces plans longs, il y a des interventions de la télévision et cela n'est pas toujours rapide. J'ai fait filmer des images de kaléidoscope en guise d'interludes avant et après les émissions, et un deuxième projecteur synchronisé avec le premier et notre caméra les « envoie » en enchaîné. Comme les deux projecteurs doivent partir en même temps, il fallait ajouter de l'amorce aux images de kaléidoscope, ce que les gens de Technicolor ont négligé de faire. Donc, on le fait ici dans notre salle de montage. Malheureusement, un des deux projecteurs ne supporte pas les collures... Bref, on a perdu deux heures.

Les rushes du feu sont très bons. La scène est tellement forte que je décide de ne pas tourner ce qui devait venir

après et qui ferait tomber la tension, les pompiers regagnant la voiture et le Capitaine commentant le suicide de la old lady. On passera directement chez Montag, sur un texte de télévision, la speakerine disant : « Soyez tolérant... aujourd'hui. »

VENDREDI 4 FEVRIER

Montag et Linda regardent la télévision et Linda participe à un jeu : elle intervient dans une émission. Le jeu des deux acteurs sur la télévision, ce que j'ai filmé le premier jour, paraissait outré quand on le voyait aux rushes. A présent, sur l'écran de télé, morcelé, découpé, intégré dans une vraie scène normale, cela parait convenir.

Julie Christie sera épatante, aussi facile à travailler que Jeanne Moreau ou Françoise Dorléac ; comme elles, faisant confiance, ne chipotant jamais et ne posant jamais de questions abstraites du genre : « Que ressent-Elle quand Elle dit patati patata... ».

Dans ce rôle de Linda, je vais la filmer généralement de profil, réservant la face pour le rôle de Clarisse. Son profil est justement très beau, à la manière d'un dessin de Cocteau ; le nez droit fantastique et la lèvre supérieure très ourlée. Immense bouche, large, vampire.

LUNDI 7 FEVRIER

Dans l'appartement Montag, des ennuis avec la projection de la télévision nous font encore perdre la matinée presque entière. Nous passons dans la chambre à coucher pour filmer Montag et Linda au lit. Elle regarde sa petite télé portative, il ouvre son journal illustré sans titre ni texte.

Depuis le début du film, nous ne tirons qu'une seule prise par plan, ce qui permet au chef monteur Thom Noble d'assembler les morceaux dans la journée. Chaque fois qu'un plan demande un long réglage de lumière, je vais travailler dans la salle de montage et, d'autres fois, j'y envoie Suzanne. Grâce à ce système que je vais essayer de conserver dans mes prochains films, nous devrions pouvoir mixer un mois et demi après la fin du tournage.

MARDI 8 FEVRIER

Deux plans seulement aujourd'hui, mais tous deux difficiles pour l'équipe-caméra. Premier plan : Montag entre chez lui, se déshabille dans l'entrée, jette un œil dans le living-room où la télé fonctionne mais sans image, appelle Linda, entre à la cuisine, en sort, aperçoit dans la salle de bain Linda évanouie. Filage et zoom. Il rentre à nouveau dans le cadre, la soulève et la porte sur le lit. Durée 50 secondes avec onze changements de point. Ces plans sont tournés avec le Elemak qui est une sorte de pied monté sur quatre roues orientables à volonté par un petit volant vertical. Le cadreur, le pointeur et le machiniste suivent cet engin italien en marchant à côté ou derrière. C'est donc une sorte de compromis entre le chariot et la caméra à la main, formidablement pratique.

Deuxième plan, la suite : Montag pose Linda sur le lit, dégrafe le haut de sa robe, file à un premier téléphone dans l'entrée, appelle l'hôpital, bondit fermer la télévision, revient à un second téléphone dans la salle de bain pour indiquer le genre de pilules que sa femme a dû prendre, puis il revient dans la chambre où se trouve le troisième téléphone et finalement nous passons sur Linda toujours évanouie. Durée 1 minute quarante secondes avec seize changements de point. Plusieurs fois l'équipe caméra se cogne dans les murs, dérape, une fois la télévision oublie de s'éteindre, finalement la cinquième prise est bonne, d'un bout à l'autre et les trois équipiers méritent dès lors le surnom de Héros du Elemak.

MERCREDI 9 FEVRIER

Les deux infirmiers appelés par Montag arrivent pour faire une transfusion de sang à Linda. Je les ai choisis ressemblant à des catcheurs mais il sera préférable de les post-synchroniser... En cinq films, je n'ai acquis qu'une seule certitude à propos des acteurs, c'est que, s'il est possible aux plus légers de jouer des rôles graves, il est réellement impossible de donner de la légèreté à quelqu'un qui en manque.

JEUDI 10 FEVRIER

Le lendemain de sa transfusion, Linda a tout oublié mais elle a faim, elle mange sans arrêt et finit même par sauter sur Montag et le faire basculer sur le lit, d'une prise de judo. J'ai utilisé le ralenti progressivement sur toute la scène. D'abord 30 images, puis 36, puis 48. Oscar Werner est redevenu coopératif ces derniers jours et ce soir je l'ai emmené au National Film Theater voir « La Règle du Jeu » qu'il ne connaissait pas et qui l'émerveille. Il a accepté récemment de jouer dans un film que Renoir prépare sur trois ou quatre histoires de guerre.

Bernard Herrmann, qui doit composer la musique de « Fahrenheit 451 », me raconte ce mot de Renoir, clôturant, il y a vingt-cinq ans, sa collaboration avec Zanuck sur « Swamp Water » : « Au revoir, cher Monsieur Zanuck, j'ai été très heureux de travailler pour la Heighth Century Fox. »

VENDREDI 11 FEVRIER

Dans la cuisine, la nuit, Montag, habillé d'une robe de chambre qui le fait ressembler à un moine, lit à mi-voix et s'aide d'un dictionnaire Webster.

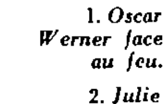
Je commence à avoir des inquiétudes graves à cause de ce « décor Montag » que nous devrions abandonner vendredi prochain pour que la construction des grands décors de Chaplin puisse commencer. Il parait que le film de Chaplin a pris également quatre ou cinq jours de retard mais que le « Gouverneur » pense les rattraper. De toute manière, nous travaillons demain pour la première fois un samedi et nous ferons beaucoup d'heures supplémentaires la semaine prochaine.

SAMEDI 12 FEVRIER

Toute la journée, dans la salle de bain où Montag cache ses livres, où Linda les trouve, où tous deux se disputent.



1



1. Oscar Werner face au feu.

2. Julie Christie et Oscar Werner (lisant un journal de bandes dessinées sans texte).



2

Je me suis aperçu aujourd'hui seulement que laisser des livres tomber hors du cadre est impossible dans ce film. Je dois accompagner leur chute jusqu'au sol. Les livres, ici, sont des personnages, et couper dans leur trajet équivaut à décadrer la tête d'un comédien. Je sentais que plusieurs plans du film étaient ratés depuis le début et je comprends maintenant que c'était à cause de cela.

DIMANCHE 13 FEVRIER

Séance de travail avec Suzanne pour voir si, en rompant l'ordre chronologique des prochaines scènes, on pourrait gagner du temps dans l'intérieur Montag. Conclusion négative. De toute manière, la dernière scène doit être celle au cours de laquelle Montag fout le feu au lit conjugal, à la télévision et à ses propres livres avant de griller son Capitaine et de s'enfuir.

LUNDI 14 FEVRIER

Le décorateur de Chaplin s'arrache les cheveux et entasse des éléments de décor sur notre plateau en attendant de pouvoir les ajuster.

Comme nous n'occupons qu'un angle de ce plateau E, j'ai demandé pourquoi on ne commence pas, déjà, la construction pour Chaplin ; il parait qu'il s'agit d'une grande salle de bal sur un bateau et que tout le plancher devra être surélevé. Nous avons promis de terminer pour samedi et nous travaillerons tous les soirs jusqu'à 21 heures au lieu de 17 heures 30. Une jolie facture d'heures supplémentaires pour Universal qui, d'ailleurs, finance les deux films.

Assez bonne journée de travail aujourd'hui avec Montag, Linda et les trois amies de Linda que Montag va prendre à partie demain avant de leur lire un passage de « David Copperfield ».

Julie Christie est superbe aux rushes, elle donne de merveilleux regards bien stylisés, elle peut tout faire ; malheureusement le rôle de Linda étant ce qu'il est, je n'utilise qu'une partie de son talent.

MARDI 15 FEVRIER

Nous avons travaillé de 8 heures 30 ce matin à 21 heures ce soir et abattu 9 pages du scénario pour un minutage de 6 minutes. La quantité, aujourd'hui, passait avant la qualité et nous avons tourné plusieurs scènes à peine répétées en bousculant les quatre filles, Linda et ses trois amies. Ce genre de travail que Raoul Coutard appelle « les plans de la mauvaise conscience » n'est pas toujours ce qu'il y a de pire dans les films. Je suis content d'avoir une scène qui s'ouvre dans la chambre Montag avec la petite télévision portative qui fonctionne et un travelling qui emmène Montag dans le même plan devant la grande télévision sur laquelle le même programme se poursuit.

Ensuite, Montag attaque les quatre femmes, leur lit « David Copperfield », etc. Les trois filles choisies à la hâte étaient très bien. Ce métier, qui décidément ne convient qu'à un homme sur dix, va comme un gant à neuf femmes sur dix.



Le capitaine enflammé.



MERCREDI 16 FEVRIER
Encore la quantité, jusqu'à 21 heures ce soir. Dans la nuit Montag quitte le lit conjugal, passe dans la salle de bain où il retire un livre de sa cachette et va le lire devant l'écran de télévision.
En principe, c'est la première fois qu'il lit un livre, aussi mon plaisir a été de lui faire déchiffrer le titre, le nom de l'auteur, celui de l'éditeur, l'adresse de l'imprimerie, etc., tout cela avec l'articulation laborieuse d'un enfant qui vient d'apprendre à lire.
Avec Julie, nous avons presque terminé le rôle de Linda, l'épouse « aliénée » comme dirait mon collègue Michelangelo. Avec Jean-Louis Richard, nous nous étions efforcés de rendre ce rôle plus sympathique, plus humain que la Mildred de Bradbury et Julie l'a rendu plus sympathique encore, surtout par opposition à Montag qui joue trop violemment la misogynie du mari incompris. Tout cela devient assez curieux, plus subtil que le scénario, et aussi plus risqué.

JEUDI 17 FEVRIER
Montag, le Capitaine et les hommes entrent dans l'appartement. Montag jette ses propres livres à terre, le Capitaine lui tend le lance-flammes afin qu'il les brûle lui-même, mais Montag se précipite dans sa chambre à coucher et enflamme d'abord le lit conjugal.
Tout cela en quatre plans alors qu'il en eût fallu huit, mais nous devons absolument terminer cette semaine dans ce décor. Nous ne travaillerons pas samedi mais dimanche. Il nous reste donc deux jours pour filmer Montag brûlant sa télévision, ses livres, son Capitaine, et prenant la fuite. Les derniers rushes de Julie en Linda sont assez beaux.

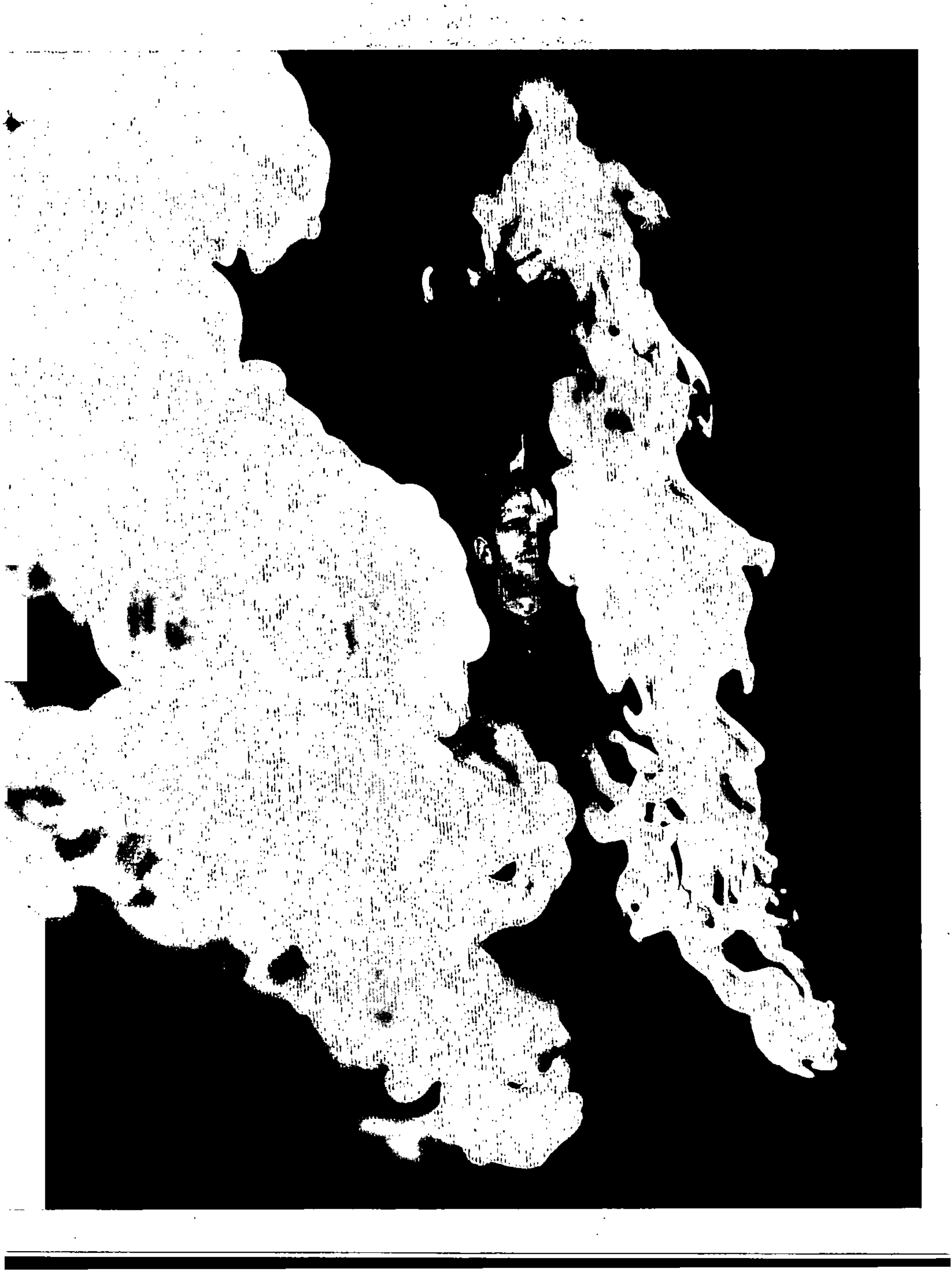
VENDREDI 18 FEVRIER
Décidé à terminer assez vite la scène, je règle un long plan au cours duquel on brûlera à la suite la télévision et les livres, avec trois caméras.
J'explique à Oscar Werner qu'il ne risque rien puisqu'il est armé d'un faux lance-flammes et que le vrai n'entrera en action qu'après sa sortie du cadre. Il ne veut rien entendre, refuse d'assister à la répétition et part s'enfermer dans sa loge. Je téléphone au producteur, Lewis Allen, pour qu'il vienne sur le plateau. Il arrive et nous apprenons :
a) que le syndicat autorise les acteurs à refuser les scènes dangereuses ;
b) que c'est à l'acteur de déterminer s'il y a danger ou non.
Nous tournons donc le plan prévu mais avec la doublure d'Oscar, un Anglais très charmant qui s'appelle John Ketteringham, et avec Cyril Cusack, le Capitaine sans peur et sans reproche. C'est tellement agréable de tourner avec la doublure d'Oscar que je prends la résolution de faire appel à ses services chaque fois que ce sera possible. Ensuite Oscar revient et nous tournons les plans qui précèdent le brûlage du Capitaine.

SAMEDI 19 FEVRIER
Au National Film Theater avec Helen Scott et Suzanne Schiffman : « This Land Is Mine » de Renoir. Comme le scénario de « Fahrenheit 451 » a été écrit en pensant constamment à la résistance et à l'occupation, les coïncidences entre les deux films sont nombreuses. Celui de Renoir est très beau, Charles Laughton y est superbe et je me demande s'il a été facile à travailler ou non. Il y a deux mois, « Fahrenheit 451 », sur le scénario, était un film dur et violent, animé de bons sentiments et plutôt grave. En le tournant, je me suis rendu compte que j'étais tenté de lui donner de la légèreté, et cela m'a amené à le traiter d'un peu loin et à regarder l'avenir comme j'ai regardé le passé dans « Jules et Jim », sans forcer la main au public, sans le contraindre à trop y croire. Si je recommençais le film à zéro, je dirais au décorateur, au costumier et à l'opérateur, en guise d'instructions : faisons un film sur la vie comme la voient les enfants, les pompiers seront des soldats de plomb, la caserne un superbe jouet, etc. Je voudrais que « Fahrenheit 451 » ne ressemble ni à un film yougoslave, ni à un film de gauche américain. Je voudrais qu'il demeure modeste malgré son « grand sujet », un film simple.
Ce qu'il y a de plus agréable dans le métier de cinéaste, c'est qu'on peut n'avoir l'air de rien, avoir l'air d'un idiot ou simplement du type qui a filmé de la beauté sans s'en apercevoir.

DIMANCHE 20 FEVRIER
Très bonne journée aujourd'hui avec l'équipe très joyeuse de travailler un dimanche et s'amusant beaucoup.
Quatre ou cinq plans avec Oscar Werner agitant son faux lance-flammes en direction du Capitaine avec, derrière lui, le lit conjugal encore fumant. Ensuite, la mort du Capitaine avec des flammes projetées sur une vitre devant lui et fin du travail avec notre Capitaine courageux. Enfin, comme chez la old lady, brûlage général de l'appartement à trois caméras. Très bonne impression de tout ça, espérons que les rushes ne seront pas décevants.
Demain, nous laissons le plateau E à Charlie Chaplin et nous passons sur le H où nous attendent six ou sept petits décors que nous n'occuperons que deux jours chacun : cave chez Clarisse, couloir d'école Clarisse, standard téléphonique, chambre Clarisse, etc. Julie commence donc le rôle de Clarisse avec ses cheveux courts et Montag passera de la corrida conjugale à la romance. Nous attaquons la sixième semaine de tournage, nous sommes presque à la moitié du film et comme je l'ai toujours fait à ce moment de mes autres tournages, je me livre à un examen de conscience qui donne à peu près : « Tu as bâclé, tu as été négligeant, tu aurais pu faire mieux, maintenant, tu as devant toi la seconde moitié pour te rattraper, pour remonter la pente et pour sauver le film. » La suite au prochain numéro.

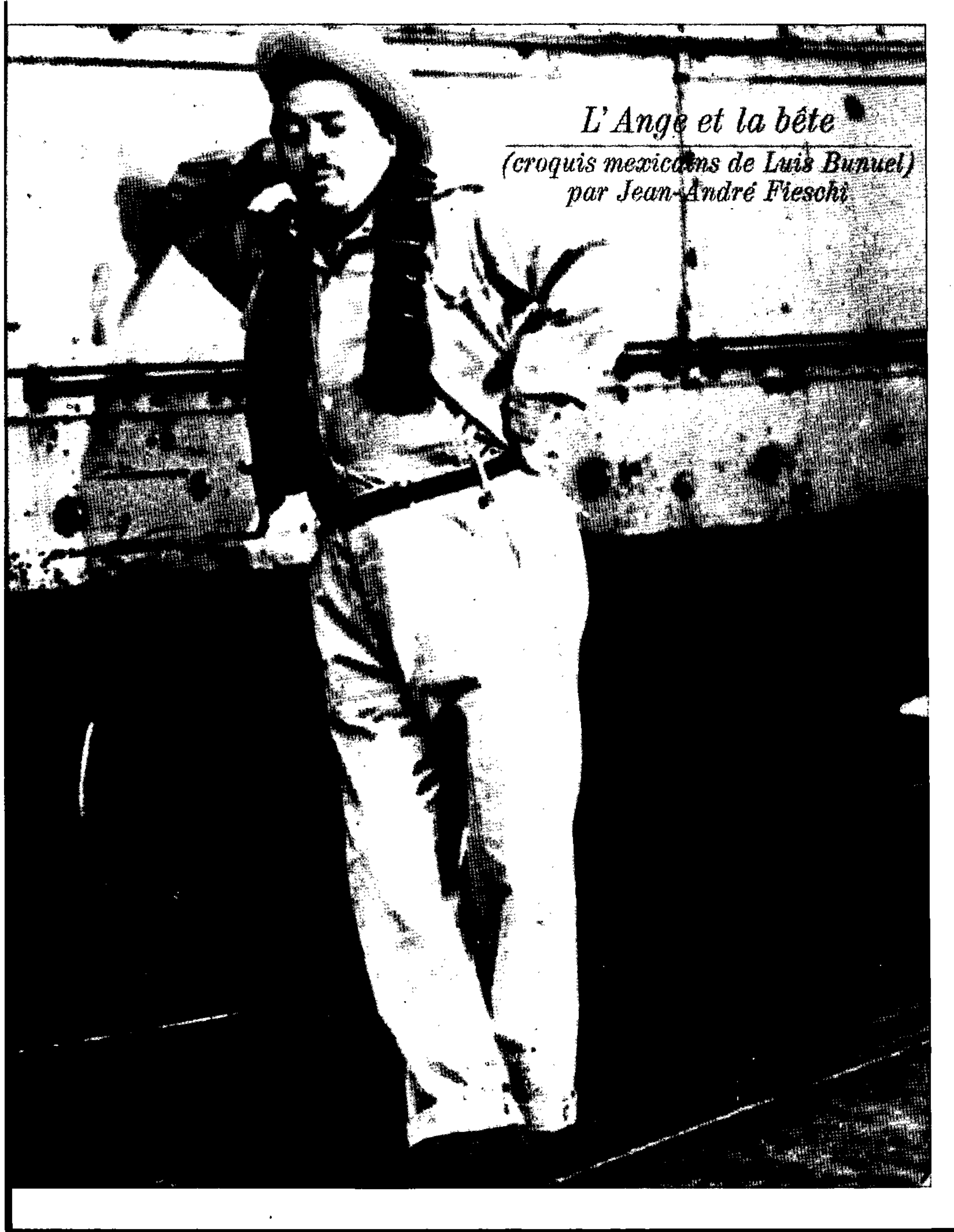
François TRUFFAUT.


No comment (François Truffaut).





LA ILUSION VIAJA EN TRANVIA (ON A VOLE UN TRAM !).



L'Ange et la bête

(croquis mexicains de Luis Bunuel)
par Jean-André Fieschi

Les cinq films mexicains, jusqu'alors inédits en France, de Luis Buñuel : « Gran Casino » (« Grand Casino »), 1947, « El Gran Calavera » (« Le Grand Noceur »), 1949, « Don Quintin el amargao » (« Don Quintin l'amer »), 1951, « La Ilusion viaja en tranvia » (« On a volé un tram ! »), 1953, « El Rio y la muerte » (« Le Rio de la mort »), 1954, qu'une distribution intelligente nous permet aujourd'hui de découvrir, nous parvenaient précédés d'une réputation assez peu flatteuse de films commerciaux tournés à la va-vite, réputation à vrai dire en partie entretenue par Buñuel lui-même, qui s'était toujours refusé à déclarer à leur sujet autre chose que : « C'était une amusette, tournée en quinze jours... » ou bien « Il y a là-dedans une bobine assez intéressante ».

Sans doute ces petits films sont-ils loin de compter parmi les pièces maîtresses de l'auteur. Ils sont loin également de n'être que ces fonds de tiroir que le hâtif Marcabru, marteau-pilon de la critique française, reproche bêtement au Studio 43 d'avoir exhibés au risque, pensez donc, de troubler les idées des lecteurs de « Arts ». Le même Marcabru s'étouffe d'admiration devant « Distant Drums » qui n'est pas non plus, de Walsh, le meilleur film, mais les inconséquences de la critique n'alimenteront pas, pour une fois, un propos que, consacré au plus serein de tous les cinéastes, nous voudrions serein, par manière d'hommage.

Posons donc d'entrée de jeu que ces amusettes bunuéliennes possèdent une fraîcheur d'invention, une franchise du regard, une clarté d'expression, une qualité du charme qui nous détournent de nous satisfaire de leurs seules vertus épidermiques ou passagères, et nous invitent plutôt à les considérer comme des esquisses ou des rappels « en mineur » de bien des beautés plus austères qui s'épanouissent dans « El », « Nazarin » ou « L'Ange exterminateur ».

La modestie foncière du discours, la reconnaissance implicite des restrictions thématiques ne gênent en rien la permanence de certaines figures, la réitération de motifs obsessionnels, l'attachement surtout à quelques types de personnages : l'irascible Don Quintin annonce par plus d'un trait les maniaqueries plus inquiétantes du Francisco de « El » ; le va-et-vient tragi-comique de « La Ilusion viaja en tranvia » est comme l'écho lointain du thème décisif de la claustration qui culminera dans « L'Ange exterminateur » ; la Lilia Prado de la « Ilusion » est la petite sœur, à peine moins perverse, de Suzanna et de l'enjôleuse de « Subida al cielo », etc. Il est certes facile, chez Buñuel plus que chez tout autre, d'établir un catalogue de continuités et de repères. Que ce catalogue soit possible à partir de ces films « mineurs » suffit à indiquer leur appartenance à un tronc poétique commun, à une identique imagination formelle. Mais là où les chefs-d'œuvre imposent avec superbe l'évidence de leur plénitude, les petites œuvres permettent de surprendre, à l'instant même où l'artiste s'abandonne à une verve apparemment plus facile, sinon les secrets de fabrication — il n'y en a pas chez Buñuel dont l'art, aux antipodes de celui d'Hitchcock, ignore ou rejette les mécanismes de fascination — du moins les images premières, encore brutes, mal décantées, de sa rêverie familière, ailleurs enfouies sous une succession de degrés trompeurs ou sous une profusion de fausses pistes. Elles autorisent une proximité riche d'enseignements et de surprises. Elles rappellent opportunément quelques vérités que la perfection, parfois, se plaît à dissimuler sous une ordonnance formelle impénétrable. On sait, et cela dès « L'Age d'Or » et « Las Hurdes », quels rapports à la fois méthodiques, ironiques et suspects, Buñuel entretient avec l'art sévère du moraliste, ce dont on le loue à gauche, dont on le blâme à droite, avec le même empressement (sans parler des sempiternelles tentatives d'annexion auxquelles, œuvre libre et d'homme libre, l'œuvre évidemment se refuse, fût-ce lorsqu'elle paraît conciliante ou plus abordable : « Los Olvivados »). C'est bien sûr qu'il est question d'un moraliste moins grossièrement manichéiste que la lecture de certaines critiques, et parmi les mieux intentionnées du monde, le laisserait croire, mais enfin d'un homme soucieux tout de même de poser et de reposer sans répit quelques questions primordiales, à défaut d'y apporter toujours une solution commodément praticable. La morale de Buñuel est aussi radicalement différente de la morale traditionnelle (des morales traditionnelles) que l'est la linguistique de la grammaire, comme entend le préciser la citation suivante : « Scientifique s'oppose à prescriptif. Dans le cas de la linguistique, il est particulièrement important d'insister sur le caractère scientifique et non prescriptif de l'étude : l'objet de cette science étant une activité humaine, la tentation est grande de quitter le domaine de l'observation impartiale pour recommander un certain comportement, de ne plus noter ce qu'on dit réellement, mais d'édicter ce qu'il faut dire. La difficulté qu'il y a à dégager la linguistique scientifique de la grammaire normative rappelle celle qu'il y a à dégager de la morale une véritable science des mœurs. » (André Martinet, Eléments de linguistique générale.)

Jacques Rivette a très exactement délimité le cadre moral de cette science des mœurs (cf. aussi les exégèses, plus répandues parce que plus frappantes, de Buñuel-entomologiste) :

« A quelle morale nous renvoient les films de Buñuel ? Il est évident qu'aucun de ses films ne débouche sur une morale de l'acceptation ou de la résignation... Son but est très précisément de montrer la difficulté de cette entreprise, sans préjuger de sa nécessité. Il ne fait pas de doute, bien sûr, que cette société doive être dénoncée ; mais il ne faut pas pour autant en sous-estimer la ruse





EL GRAN CALAVERA (LE GRAND NOCEUR)



DON QUINTIN EL AMARGO (DON QUINTIN L'AMER).



comme la bêtise ; il faut donc faire très attention à la façon dont on la dénonce : celui qui court le plus de risques, c'est celui qui dénonce, celui qui doit prendre sur lui de dénoncer; s'il n'y prend garde, il y a neuf chances sur dix pour qu'il tombe justement dans un des pièges de cette société. »

C'est là répéter qu'à l'exercice d'un enseignement confortable mais précaire, Buñuel préfère celui de la suggestion, de l'appel au jugement. Un cinéaste libre exige, en premier lieu, des spectateurs libres, ou qui tentent de le devenir. Or, « El Rio y la muerte », qui précède dans la filmographie le très subtil « Ensayo de un crimen » (« La Vie criminelle d'Archibald de la Cruz », 1955), nous offre, chose rare, une véritable leçon de morale, humoristique mais précise, humainement localisable et géographiquement délimitée : le film s'adresse aux Mexicains (et par extension, peut-être, aux Latins) dont le « machismo », ce sens de l'honneur, cette fierté du mâle aussi chatouilleuse que futile, conditionne l'existence : ce dangereux travers est à l'origine des hécatombes inter-familiales qui dégénèrent en vendettas retransmises, sanglants héritages, de génération en génération, au mépris le plus élémentaire de la vie humaine. Si la mécanique assez fruste du scénario, fondée sur la répétition des effets, semblait interdire une trop grande finesse du traitement, on y voit du moins comment Buñuel, pour une fois, s'est accommodé des nécessités didactiques d'un discours direct, immédiatement intelligible au public populaire mexicain, à peu près seul concerné par cet apologue à la conclusion franchement prédicante. Un certain recul tempère évidemment le schématisme de la fable et le pittoresque un peu bon marché de son illustration, mais « El Rio y la muerte » prouve surtout par l'absurde la sorte de gêne ressentie par Buñuel à l'égard des démonstrations sommaires : il lui répugne manifestement de fournir des preuves et de donner des leçons, là où des indices suffiraient à libérer la réflexion du spectateur. Montrer est la grande force du cinéaste et démontrer, il le sait, n'y ajoute rien. Le héros d'« El Rio y la muerte » est ainsi un personnage « entier », un médecin qui, non content de guérir les corps, entreprend aussi de soigner les âmes (j'admets que ce mot est ici déplacé) de ses inconscients et meurtriers compatriotes, au risque de passer à leurs yeux pour un lâche et un dégénéré. Mais est-ce un hasard si le flash-back qui occupe les trois quarts du film et qui détaille minutieusement la généalogie des meurtres pour aboutir à l'obligation, d'ailleurs déclinée par le médecin, de tuer à son tour, s'impose au détriment du personnage lui-même et de sa mission salvatrice ? Le film vaut plus par la recension, quasi ethnographique, des coutumes locales (fêtes, enterrements, parties de cartes), par la peinture des caractères, par le respect documentaire des lieux, que par l'explicitation tortueuse de l'adage « Il est mal de tuer sans raisons son prochain ». On sait à quelles épreuves et contestations Buñuel soumet d'ordinaire ses personnages « exemplaires ». Quand Nazarin accepte l'ananas au son des tambours de Calanda, quand Viridiana s'initie aux subtilités de la belote à trois, le moins que l'on puisse dire est que la notion que ces derniers se faisaient de la sainteté ou de la justice a quelque peu évolué, au détriment des vérités d'évangile. Buñuel comparait un jour (dans la première émission, remarquable, de la série « Cinéastes de notre temps ») le doute qui s'installe alors en eux à quelqu'un qui s'endormirait dans son lit avec une cigarette allumée. La cigarette peut tout bonnement s'éteindre, elle peut aussi mettre le feu aux draps, ou à toute la maisonnée. « Nazarin » et « Viridiana » se terminent, évidemment, sur l'image de la cigarette allumée, avant qu'elle s'éteigne ou qu'elle mette le feu à la maison. Si Buñuel filmait l'incendie, il deviendrait rhétorique, ce que son art, d' « Un chien andalou » à « Simon du désert », s'interdit avec un bonheur rare. C'est en ce sens qu' « El Rio y la muerte » fait figure d'exception. La lutte que le film conte est la moins ambiguë, la moins dangereuse de toute l'œuvre, et par conséquent la moins attachante, même si pour une fois le succès semble la couronner. Mais Buñuel lui-même prendra soin de critiquer et de corriger son personnage trop simple, un an plus tard, par un autre personnage de médecin, en proie celui-là à de plus douteux et méritoires combats : le docteur Valerio dans « Cela s'appelle l'aurore » (1955).

Tel quel, « El Rio y la muerte » a le mérite de mettre l'accent sur une des constantes du style buñuélien, en faillissant à cette règle des constats qui guide les autres films. On peut donc dire qu'il s'agit là de son seul film de commande, dans la mesure où les choses montrées y dépendent d'une volonté d'édification étrangère aux scrupules ordinaires de l'auteur. Les considérations générales que l'on peut en tirer sont à peu de choses près celles qui s'imposent à la vision d'une autre célèbre œuvre de circonstance, le « This Land Is Mine » de Jean Renoir. Dans l'un et l'autre cas, les limites de l'esprit de démonstration, même appliqué à de nobles causes, conduisent à des œuvres où le monde, de la première à la dernière image du film, a artificiellement bougé, chez deux cinéastes qui ignorent et récusent, partout ailleurs, les séductions trop passagères de l'artifice. Lourd de sens explicite, « El Rio y la muerte » est aussi, par-là même, le seul film léger de Buñuel. En dehors, par contre, de toute exigence autre que purement narrative, c'est précisément dans la façon de montrer que réside la réussite plus homogène de « On a volé un tram ! », antérieur d'un an à « El Rio ».

Un bref prologue, récité de cette voix neutre, monocorde, un peu emphatique, qui commente habituellement les documentaires touristiques (voix à laquelle



GRAN CASINO (GRAND CASINO)

Buñuel, dans « Terre sans pain », a conféré une efficacité peu commune, tout à la fois de dénonciation et de distanciation), prévient qu'il s'y agit d'une chronique de la vie laborieuse d'une grande cité, Mexico. Les personnages et l'anecdote semblent élus par une volonté des plus arbitraires, mais qui renvoie en fait à une généralisation possible du propos, lequel laisse vite percer un grand thème buñuélien : le caractère extraordinaire, irremplaçable, de la vie la plus humble, le merveilleux qui se cache sous l'apparente banalité du quotidien, la richesse inépuisable de la monotonie des jours. Non pas la « tranche de vie » chère au néo-réalisme, avec lequel ce film entretient une parenté superficielle, mais une attention constante portée aux événements communs qu'une intrusion soudaine de l'improbable détourne du simple compte de faits naturalistes. Ici Buñuel, ouvertement, s'amuse, et nous convie à partager ses flâneries urbaines : il cède à l'appel des digressions, emprunte les chemins secondaires du récit pour en mieux retrouver la nécessité première, accumule les notations les plus inattendues sur un milieu, un caractère, un décor, abandonne ses acteurs à un naturel savamment sollicité, à un cabotinage surveillé particulièrement savoureux, en une sorte de chorégraphie anecdotique que guident l'ironie, la légèreté et une justesse, jamais démentie, du ton. L'itinéraire de ses héros croise quantité d'itinéraires parallèles, rencontre mainte action marginale que le cinéaste n'exploite pas mais qu'il se contente d'indiquer, comme pour donner plus de poids et plus d'existence au dessin capricieux qu'il a choisi de parfaire : préoccupés d'échapper aux sanctions qui les guettent, les détourneurs étourdis du tram n'accordent qu'une attention distraite, somnanbulique, à un film en tournage ou à des fraudeurs de céréales. L'essentiel, pour eux, est d'effacer jusqu'à la trace de leur involontaire forfait : aussi pourront-ils croire avoir rêvé leur aventure quand tout, miraculeusement, au petit matin du deuxième jour, sera rentré dans l'ordre. Aux derniers plans, la cité les replonge dans l'anonymat : Buñuel, l'espace d'un instant, nous les a rendus présents à jamais.

« La Ilusion viaja en tranvia » n'est d'ailleurs, en rien, un film mineur. La veine exploitée ici est la même que dans « Subida al cielo » (1951) où la géométrie surprenante des parcours, les obstacles sans nombre qui s'opposent à la volonté pourtant simple des protagonistes (aller à la ville chercher un papier juridique et le ramener au pueblo dans « Subida », reconduire le tram à son garage dans « La Ilusion ») conditionnent pareillement une esthétique hasardeuse de l'errance, de la rencontre, de la fantaisie. Des cinq films, celui-ci est le plus inventif, le plus drôle, le plus grave aussi, celui où un constant bonheur d'expression distrait sans cesse les personnages de la simple historiette régionaliste pour les mener au terme d'un récit chaotique au gré d'un rythme de ballade, nonchalant sans lourdeurs, gracieux sans maniérisme. Buñuel, au passage, moque ses propres « travers », s'amuse à se parodier, notamment dans la scène où, au cours d'une fête populaire, d'irrésistibles comédiens amateurs donnent une version burlesque du Péché Originel, sous l'œil auguste d'un vieillard à barbe blanche (Dieu) qui considère sévèrement leurs irrévérencieux ébats du haut d'une escarpolette fleurie. Le prétexte, très ingénieux, du voyage forcé en tram, permet une description détaillée, précise, inhabituelle, de Mexico et de ses faubourgs, ainsi qu'une fort divertissante galerie de portraits où, du boucher à la vieille bigote, de l'aristocrate en goguette à la touriste américaine, toute une société défile en coupe horizontale. L'ordre établi, la puissance de l'argent, l'« aliénation » sont tournés en dérision comme il se doit, mais égratignés plus que pourfendus, car Buñuel mise ici davantage sur le sourire et la bonne humeur d'une chronique enjouée que sur les vertus d'un réquisitoire en règle. Et le traitement du conte est si détendu, si débonnaire, que le personnage du vieux mouchard, qui serait odieux ou méprisable dans tout autre contexte, fait plus figure de traitre inoffensif de mélodrame ou d'empêcheur de tourner en rond que de salaud patenté mystifié par une société mercenaire (ce qu'il est). C'est dire à quel point l'apparente volonté caricaturale agit à contrario de toute schématisation, de toute simplification outrancière : dans « La Ilusion viaja en tranvia » comme chez le Kazan d' « America, America », comme chez Renoir, comme dans les deux « Journal d'une femme de chambre », chacun a ses raisons, même si aucun n'a raison, chacun est d'abord examiné dans ses motivations avant d'être jugé par ses actes. Le cinéma de Buñuel, même dans la comédie qui se prête le plus à la charge, voire à la méchanceté pure (cf. Hawks), ignore le mépris. Si le film comporte tout de même une leçon, c'est une leçon très limpide que seul un cinéaste peut donner, de par la nature même de son art : et plutôt qu'une leçon, c'est une exigence à mieux voir, donc à mieux connaître, pour mieux vivre. Une méthode de connaissance en un mot efficace et lucide, pour si discrètement qu'elle s'offre à nous.

Apprendre à vivre mieux, c'est aussi le sujet d'« El Gran Calavera », et l'un des sujets de prédilection de Buñuel, malheureusement ici un peu contrarié par un canevas aux articulations plus grossières : les personnages y sont des marionnettes agies par une volonté trop évidente de dérision pour exister vraiment. Une désinvolture constante les préserve pourtant de l'esprit de sérieux, et les tics des acteurs ne sont accentués, poussés à la pure guignolade, que pour mieux éviter, au contraire d' « El Rio y la muerte », les pièges de l'édification. Mais tout compte fait, on ne saurait reprocher à Buñuel de substituer le guignol au mauvais théâtre bourgeois : il lui importe de montrer que l'un et l'autre genres obéissent aux mêmes règles, au même grossissement des traits, à la même duperie. Et il ne lui déplait manifestement pas d'installer sa contestation par le biais d'une fiction cette fois un peu dégradée, puisque la convention même du sujet lui permet d'y introduire ces détails contradictoires, ces éléments parasitaires qui la minent, la jugent, la détruisent. Il existe une notion spécifiquement buñuélienne du gag, qu'il conviendrait d'analyser avec méthode pour découvrir l'un des tous premiers auteurs véritablement comiques du cinéma. Dans les œuvres dites sérieuses, le gag intervient comme télescopage de deux réalités concurrentes, inassimilables (« L'Age d'Or », « Simon du Désert » fourmillent de ces rencontres où la logique chavire). Dans ces petits films qu'il faut voir dans la même absence de contraintes joyeuses qui a présidé à leur réalisation, le gag a pour fonction d'ouvrir la brèche à une infinité de possibles par lesquels Buñuel fait sien tout ce qu'il filme, même du bout de la caméra, et comme par mégarde.

L'invraisemblable entrelac de quiproquos d'« El Gran Calavera », les obscurs méandres de l'intrigue quasi victorienne de « Don Quintin l'amer » cachent une somme de gags dont l'agencement et la mécanique défient tous les rapprochements possibles avec d'autres systèmes dramatiques que celui de Buñuel lui-même. La scène dite « de l'olive » de « Don Quintin », par exemple (pratiquement irracontable puisque tout s'y joue sur les mimiques, les distances, la tension physique, et le fait que le spectateur a un tour d'avance sur le protagoniste), ridiculise à elle seule maints nobles affrontements de westerns, quoique tel ne soit pas son but. C'est ici que prend tout son sens la nécessité de ces ahurissants cabots mexicains (Fernando Soto, Fernando Soler) qui, presque seuls au monde avec certains acteurs égyptiens, évoluent dans une sorte de zone franche du jeu où nul ne saurait dire s'ils sont exécrables ou sublimes, ridicules ou grandioses, conscients ou irresponsables, dirigés ou non : il reste que lorsque Fernando Soto dit sombrement dans une sombre scène : « Don Quintin est un emmerdeur. Quand il va chez le coiffeur, il veut garder son chapeau sur la tête », il est carrément impossible de ne pas éclater de rire. Car, alors même que tous les éléments manipulés par Buñuel sont en soi et un à un contestables (le scénario, le dialogue, les acteurs), leur ensemble impose une sorte de cohésion irréfutable qui rend inopérante et vaine la critique des détails. On comprend pourquoi dans l'optique de Buñuel il ne saurait y avoir de mauvais acteurs : il suffit de songer à « Abismos de pasion » (« Les Hauts de Hurlevent », 1953) où tout ce qui pourrait passer pour de monstrueuses fautes de direction, de « canalisation » dirait Delahaye, est en fait à mettre au compte de la passion et de la fureur des personnages, passion et fureur qui les dé-

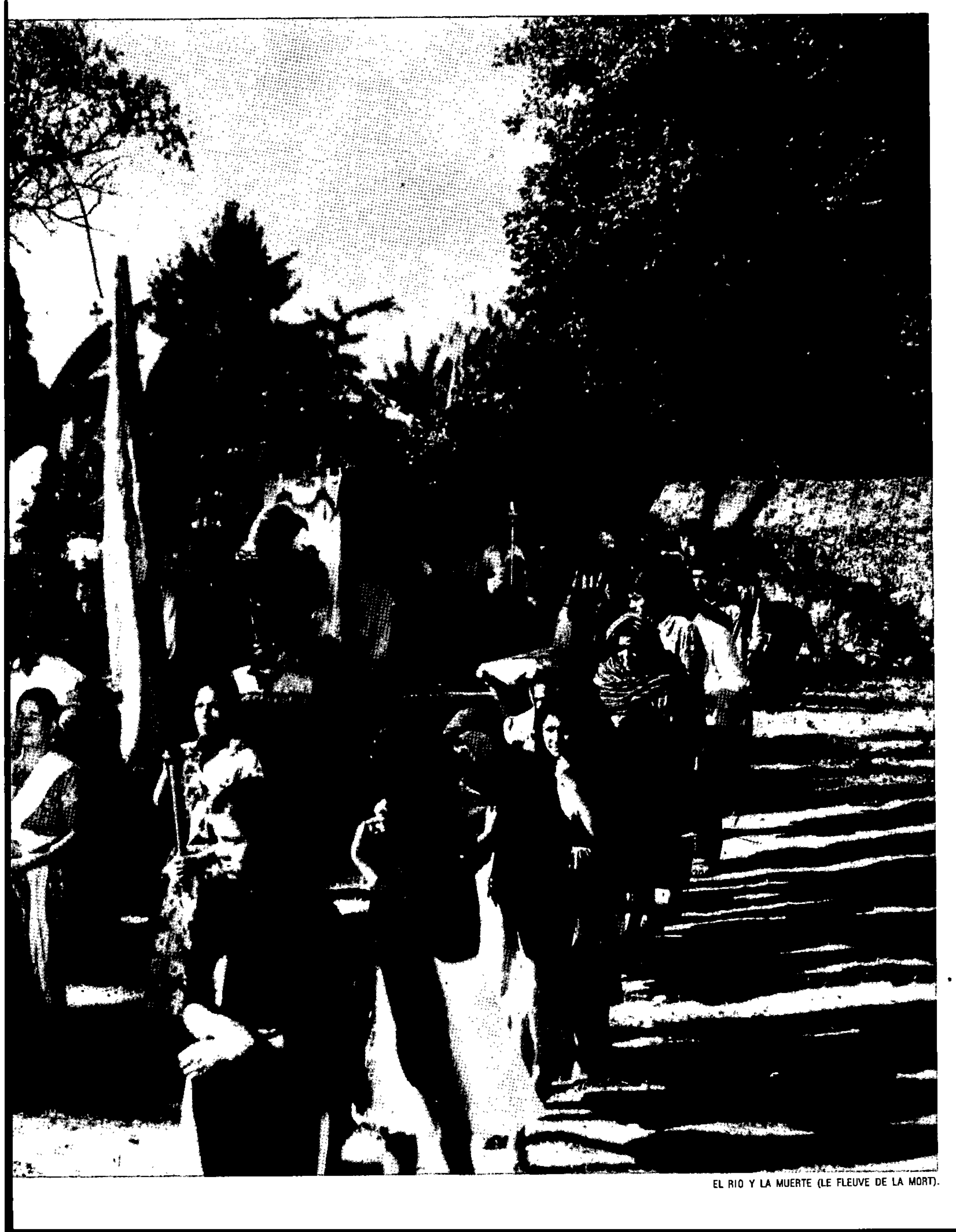
passent et les défigurent, au sens propre. Sur ce plan encore Buñuel est préservé par les multiples degrés qu'il sait entretenir, du pathologique à l'onirique, du social au poétique, du constat à la métaphore, degrés qui garantissent et cristallisent une forme particulièrement originale de réalisme : un réalisme qui entend précisément ne rien rejeter de tout ce qui constitue, pour un homme, le réel, c'est-à-dire à la fois le monde mental (rêves, phantasmes, hallucinations, imagination) et le monde « objectif », ou objectal. L'œuvre naît justement à l'intersection de ces deux mondes concurrents, de leur rencontre, de leur choc ou de leur fusion.

C'est sur ce point seulement que les films dont nous avons parlé marquent un recul sur les autres œuvres : alors que « L'Age d'Or » ou « Nazarin », « Viridiana » ou « Simon du désert » contiennent en eux la totalité du monde bunuélien, à chaque fois intégré tout entier, avec ses richesses sans nombre, dans une anecdote différemment définie, « El Gran Calavera », « Don Quintin el amargao », « La Ilusion viaja en tranvia », « El Rio y la muerte » et « Gran Casino » ne sont malgré leurs charmes et leurs atouts respectifs, que des bribes éparses, des fragments, des météorites de ce grand univers. Et, fort curieusement, tous ces films s'achèvent sur un accord, sur la réconciliation, au moins provisoire, du monde et des personnages envisagés : le grand noceur cesse de boire et retrouve un foyer uni, Don Quintin récupère sa fille et renonce à la misanthropie, le vieux tramway réintègre son hangar, les familles autrefois déchirées se réconcilient au bord du fleuve de la Mort. Ce sont là les seuls films de Buñuel dont on puisse dire qu'au dernier plan ils sont vraiment achevés alors qu'au dernier plan les autres commencent vraiment (« Nazarin », « Viridiana », « Simon du désert »), ou recommencent sur un autre mode, plus insidieux, celui de la réitération, ou à la manière des anneaux d'une spirale sans fin (« El », « L'Ange exterminateur », « Le Journal d'une femme de chambre »). Ainsi, les épreuves surmontées de « Don Quintin » ou d' « El Gran Calavera » ne sont-elles surmontées que parce qu'elles sont de fausses épreuves, des simulacres d'épreuves, des intrigues imaginaires de mélodrame ou de comédie, des « amusettes ».

Mais il faut aimer ces amusettes inspirées, hâtives, brouillonnes, fauchées, sous peine d'ignorer une grande part des vertiges que recèlent les chefs-d'œuvre. Buñuel nous livre ici ses croquis mexicains, où son génie prend quelque malin plaisir à dissimuler sa vraie nature sous des habits d'emprunt, quoique fort élégamment portés. Dans « El Rio y la muerte », il fait même un peu la bête, et Dieu seul sait pour avoir quel foin. Un ange cependant veille déjà sur cette bête, terrible, prêt à foudroyer, tandis que d'éternels moutons se dirigent en bêlant vers d'éternelles églises.

Jean-André FIESCHI.





EL RIO Y LA MUERTE (LE FLEUVE DE LA MORT).



GLAUBER ROCHA : DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL (SONIA DOS HUMILDES, MAURICIO DO VALLE ET OTHON BASTOS)

La révolution au cinéma



Le cinéma doit être politique. Il doit l'être en particulier dans un pays sous-développé comme le Brésil. La valeur du Cinema Nôvo vient de ce qu'en respectant cette violente nécessité, il sert à modifier la réalité qui lui donne existence.
Un cinéma politique est un cinéma qui interprète une réalité de classe avec une objectivité absolue, afin de la provoquer, et cela, en écartant de cette réalité tous les aspects qui ne se réfèrent pas à une condition sociale, mais restent irrémédiablement particuliers, dans un style qui favorise une compréhension universelle et qui, en même temps, sauve cette interprétation du simple didactisme.
Le néo-réalisme fut un mouvement qui exprima une révolution déjà terminée quant à sa phase cruciale et vitale ; le nouveau cinéma brésilien est plus important dans la mesure où il peut provoquer une révolution. Une telle importance doit par conséquent le rendre plus responsable de film en film, en évitant, par exemple, le ton mélodramatique, épique ou petit bourgeois qui caractérisait certaines œuvres du néo-réalisme. Dans un très beau film comme « Deus e o Diabo na Terra do Sol », un montage baroque se complait parfois à rendre le spectateur soupçonneux et compromet la grande valeur du film. En somme, il est nécessaire que la rénovation du langage et l'interprétation critique de la réalité brésilienne coïncident plus fréquemment parce qu'elles ne peuvent exister séparément. Elles n'existent que dans la mesure où elles coexistent. Une interprétation réactionnaire, ou simplement réformiste, erronée, interdira toute réussite stylistique, de même que la pauvreté du style ne permettra pas une interprétation politique convaincante, c'est-à-dire critique. Pour ce qui est de la production, le néo-réalisme, comme les autres mouvements plus récents, nord-américains et français, a cherché, pour survivre, à se libérer des structures industrielles préexistantes, afin de détruire ce racket commercial, tandis que le Cinema Nôvo brésilien cherche à jeter les bases d'une industrie brésilienne qui n'existe pas encore.
Il n'existe pas de « cinéma nouveau » en Italie. Je ne crois pas qu'existent des conditions favorables pour provoquer un mouvement unitaire qui reproduirait la structure du Cinema Nôvo brésilien. La réalité politique italienne, sociale-démocrate de manière chronique, et les tentations de l'industrie perdent la majeure partie des jeunes préoccupés seulement de se trouver des protecteurs prestigieux et bien placés. Il y a chez ces jeunes l'obsession de n'être pas confondus avec des amateurs, alors qu'ils confondent eux-mêmes le professionnalisme avec l'intégration dans l'industrie capitaliste et l'acquisition d'une profession avec la possession des moyens pour l'acquérir.
L'attitude du jeune cinéma italien à l'égard des « grands maitres » : Rossellini, Visconti, Antonioni et Fellini est de perplexité. Peut-être est-ce pour eux le moment de céder la place. C'est inévitable pour tous. Je veux dire que pour interpréter l'Italie d'aujourd'hui on a peut-être besoin d'hommes plus jeunes, plus dynamiques, plus pénétrés d'esprit dialectique. Je ne veux pas dire que l'académisme ait gagné les « grands maitres ». Leurs films sont très honorables, mais moins beaux que les précédents. Seul, Fellini ne semble pas se résigner à vouloir réintégrer le troupeau, pour rester toujours au premier rang de l'avant-garde et chercher, à chaque nouveau film, à produire une petite révolution. Mais il ne réussit qu'à être extravagant et imprévisible.
Les idées qu'il propose sont finalement toujours les mêmes. Je répète que ce tournant est un processus naturel de dissolution organique. — M. BELLOCCHIO.

Petit historique du Cinema Nôvo

PREHISTOIRE

1955 *Rio, 40 Graus.* Premier film de Nelson Pereira dos Santos. Produit en coopérative, très influencé par le néo-réalisme zavattinien. Dos Santos, considéré comme l'ancêtre du Cinema Nôvo y prouvait qu'une production à très petit budget était possible et y témoignait d'un grand souci pour la réalité brésilienne.

1957 *Rio, Zona Norte.* Dans son second film, Nelson hésite entre deux réalismes : le socialiste et le critique, cherche un style de mise en scène qu'il ne trouve pas, tâtonne, s'avoue en crise. Il approfondit toutefois son discours en ce qu'il ne propose plus des anecdotes mais des personnages. Après ce film, il fait du journalisme et d'obscurs documentaires anonymes sur le Nordeste.

1958 *O Grande Momento.* C'est un film de Roberto Santos, mais produit à Sao Paulo par Nelson Pereira dos Santos. Un mariage de quartier traité dans un ton mi-comique, mi-pathétique, avec des réminiscences du néo-réalisme, de Clair et des films de l'époque du Front Populaire. Mais d'après son auteur, la seule influence véritable est celle du théâtre dialectal qui existait jadis dans le quartier italien de Sao Paulo.

1959 *Bahia de Todos os Santos.* De Trigueiro Neto ; c'est presque du Cinema Nôvo. Un cinéma éthique, une mise en scène s'abolissant à force de se vouloir démystificatrice, un film desséché par amour de la distanciation brechtienne. Tentative avortée de mêler l'individuel au collectif. Il reste le film brésilien dont la démarche évoque le plus la pensée moderne.

STADE EMBRYONNAIRE

1958-59 Activité théorique : Ciné-clubs, Critique, etc.

A Rio : Glauber Rocha, Leon Hirszman, Miguel Borges (Les problèmes sont toujours posés dans leur contexte social).

A Sao Paulo : Gustavo Dahl, Jean-Claude Bernardet (Eloge du cinéma d'auteur, recherche de l'auteur brésilien).

Premiers essais : *Patio* (Glauber Rocha), *Caminhos* (Paulo Cezar Saraceni), *Fuga* (Carlos Diegues) en 16 mm, très avant-garde. En 35 mm : *O Mestre de Apicuos, O Poeta de Castelo* (Joaquim Pedro de Andrade) et *Cruz na Praça* (Glauber Rocha), inachevé.

NAISSANCE

1960 *Arraial do Cabo,* de Paulo Cezar Saraceni. Documentaire porte-drapeau du Cinema Nôvo. Premier film entièrement réussi. Admirable photo de Mario Carneiro. Pour la première fois un film de jeune est bien reçu par l'*intelligentzia* locale.

1962 II° Rassegna del Cinema Latinoamericano à Santa Margherita Ligure. Rouch donne un prix à *Arraial do Cabo.* Saraceni, Joaquim Pedro et Gustavo Dahl rompent au nom du Cinema Nôvo avec la ridicule cinématographie officielle brésilienne. *Arraial* aura par la suite cinq autres prix dans des festivals européens. A la Biennale de Sao Paulo, la Cinémathèque brésilienne organise un « Hommage au Cinéma brésilien » uniquement avec les courts métrages du Cinema Nôvo. Petit scandale, discussions, consécration enfin, pour *Couro de Gato* de Joaquim Pedro qui vient d'être fini.

Un nouvel outil : la caméra à la main. De nouvelles possibilités pour montrer l'homme *en* situation, son visage *et* ses gestes.

ADOLESCENCE

1962 *Barravento,* de Glauber Rocha. Confus, cahotique, obscur, violent, admirable. Deux ans de montage. C'est le premier « cas » du Cinema Nôvo. Echec public et critique. Perplexité tant à gauche qu'à droite. Quelques *happy few* seulement reconnaissent ses qualités. (cf. *Cahiers,* n° 141, p. 10 et n° 147, p. 36).

Os Cafajestes, de Ruy Guerra. Agressivement « Nouvelle Vague », avec des citations de Godard, Resnais, Antonioni, etc., cynique, irrévérencieux. Le film a des ennuis avec la censure puis connait le premier succès public du Cinema Nôvo. (cf. *Cahiers,* n° 135, p. 28, n° 141, p. 10 et n° 160, p. 83.)

Cinco Vezes Favela. Produit par le Centre Populaire de Culture de l'Union Nationale des Etudiants. Avec des épisodes de Leon Hirszman. Carlos Diegues, Miguel Borges. Marcos Farias et, en plus, *Couro de Gato.* Tentative d'un cinéma franchement politique voulant parvenir à l'agitation populaire. Echoue pour cause de démagogie, de sectarisme, de primarisme, d'esthétisme et de confusion, mais joue un rôle de film-manifeste : prise de position face à la réalité et au cinéma.

Porto das Caixas, de Paulo Cezar Saraceni. Film maudit, personnel jusqu'à la démesure, amer, tendu. Sifflé à droite et à gauche lors de la première séance. Il révèle la seule « bête de cinéma » du mouvement, un auteur intransigeant, un moraliste.

Il influencera d'autres auteurs et d'autres films. (cf. *Cahiers,* n° 145, p. 24.)

MATURITE

1963 *Vidas Secas,* de Nelson Pereira dos Santos. Déjà classique à sa naissance. Son auteur a mûri à travers films de commande, montages, etc. Il fait preuve d'une grande maîtrise de ses moyens et de la réalité qu'il aborde. Il abolit une image qui déjà se formait d'un Cinema Nôvo mal fait, hermétique et névrosé. (cf. *Cahiers,* n° 156, p. 11 et n° 172, p. 54.)

Garrincha, de Joaquim Pedro de Andrade. Documentaire de long métrage. Presque du cinéma-vérité, mais avec un son qui n'est pas synchrone. Démontre paradoxalement de la part de son auteur un goût pour la « mise en scène ». Le côté social (documentaire) est sans doute insuffisant mais le personnage (donc la fiction) est très réussi. (cf. *Cahiers,* n° 146, p. 40.)

Ganga Zumba, de Carlos Diegues. Ex-poète, fils de sociologue, passionné de politique, Diegues se soucie de lyrisme, d'ethnologie et d'idéologie. Son film lent, discursif, avec des éclairs de beauté et de passion, plait aux Africains et aux Européens, mais moins aux Brésiliens. Le Cinema Nôvo découvre les charmes du calme et d'une sérénité parfois excessive. (cf. *Cahiers,* n° 159, p. 40.)

1964 *Deus e o Diabo na Terra do Sol,* de Glauber Rocha. (cf. *Cahiers,* n° 156, p. 11.) *Os Fuzis,* de Ruy Guerra. (cf. *Cahiers* n° 158, p. 43.) *Maioria Absoluta,* de Leon Hirszman. (cf. *Cahiers,* n° 164, p. 67.) *Integraçao Racial,* de Paulo Cezar Saraceni. (cf. *Cahiers,* n° 164, p. 66.)

1965 *Sao Paulo S.A.,* de Luis Sergio Person. (cf. *Cahiers,* n° 168, p. 80.) *Memoria do Cangaço,* de Paulo Gil Soares, *Viramundo,* de Geraldo Sarno (cf. *Cahiers,* n° 172, p. 8.) *A Falecida,* de Leon Hirszman. (cf. *Cahiers,* n° 168, p. 81 et n° 171, p. 48.) *O Padre e a Moça* (ex-*Negro Amor de Rendas Brancas*), de Joaquim Pedro de Andrade. (cf. *Cahiers,* n° 168, p. 81.) *Menino de Engenho* de Walter Lima Jr. (ibid.) *A Hora e a Vez de Augusto Matraga* (ibid.), *O Desafio* (ibid. et n° 172, p. 9.). — Gustavo DAHL.



Carlos Diegues : « Ganga Zumba (Luiza Maranhao et Jorge Coutinho).

LEON HIRSZMAN.



JOAQUIM PEDRO DE ANDRADE.







PAULO CEZAR SARACENI.



CARLOS DIEGUES



GUSTAVO DAHL.



Rencontre avec le Cinema Nôvo

En septembre 1965, à l'occasion du Festival de Rio, avec la complicité active de Gustavo Dahl, tout le Cinema Nôvo se trouvait réuni chez Paulo Cezar Saraceni au sommet d'un grand building moderne de Leblon. Glauber Rocha pestait contre l'idiot qui l'avait fait lever à dix heures du matin ; à Rio il est fréquent de ne pas se coucher avant cinq ou six heures. Nelson Pereira dos Santos, retenu par les délibérations du Jury, s'était excusé. Ruy Guerra, invité, ne vint pas. Par contre Gianni Amico, créateur du Festival Latino-Américain de la Côte Ligure, à qui nous devons la découverte des Brésiliens et Marco Bellocchio, participaient au débat. Alex Viany, historien et cinéaste, précurseur du mouvement, était également présent. Isabella, maîtresse de céans, vedette de « O Desafio » de son mari Paulo Cezar Saraceni, surveillait notre folie douce. Nous étions heureux, et sérieux, sans excès. — L. Ms.

Joaquim Pedro de Andrade Né le 25 mai 1932 à Rio de Janeiro. Etudes de physique. Stage à l'IDHEC et à la Cinémathèque Française, Slade School of Arts. Travaille avec Albert Maysles. Assistant (Santos Pereira et Jerson Tavares). 1959 : « Manuel Bandeira » et « Gilberto Freiry » (CM). 1961 : « Couro de Gato » (CM in « Cinco Vezes Favela »). 1963 : « Garricha ». 1965 : « O Padre e a Moça ».

Gustavo Dahl Né à Sao Paulo le 8 octobre 1938. Travaille à la Cinémathèque avec P.E. Sales Gomes. Vient à Rio. A Rome : Centro Sperimentale. Collabore avec Jean Rouch. Critique. Assistant de Saraceni. 1965 : « O Aleijadinho » (CM). Prépare un long métrage.

Carlos Diegues Né le 19 mai 1940 à Vitoria. Etudes de droit à Rio de Janeiro. Poète et critique littéraire. 1960-61. « Domingo » (CM en 16 mm). 1962 : « Escola de Samba, Alegria de Viver » (CM in « Cinco Vezes Favela »). 1963 : « Ganga Zumba ». 1965 : « A Grande Cidade ».

Leon Hirszman Né à Rio de Janeiro en 1939. Ingénieur. Animateur de ciné-clubs. 1962 : « A Pedreira de Sao Diogo » (CM in « Cinco Vezes Favela »). 1964 : « Maioria Absoluta » (CM). 1965 : « A Falecida ».

Glauber Rocha Né le 14 mars 1938 à Vitoria da Conquista, Bahia. Etudes à Salvador. Activités à Salvador et Rio de Janeiro. Etudes de droit interrompues. Critique. Directeur de production (« A Grande Feira »). 1958 : « O Patio » (CM). 1959 : « A Cruz na Praça » (CM). 1961 : « Barravento ». 1963 : « Deus e o Diabo na Terra do Sol ».

Paulo Cezar Saraceni Né le 5 novembre 1933 à Rio de Janeiro. Etudes de droit interrompues. Critique. A Rome : Centro Sperimentale. 1959 : « Caminho » (CM en 16 mm). 1960 : « Arraial do Cabo » (CM). 1962 : « Porto das Caixas ». 1964 : « Integraçao Racial ». 1965 : « O Desafio ».



GLAUBER ROCHA.

Gustavo Dahl Tout d'abord, ce qui surprend dans un cinéma comme le nôtre, qui réalise à peine trente films par an, c'est l'existence d'un minimum de dix metteurs en scène ayant quelque chose à dire, en train de bâtir une œuvre importante. Peut-être n'y en a-t-il pas plus dans des pays tels que l'Italie ou la France où la production est pourtant plus importante. Au Brésil, en quatre ans, c'est toute une nouvelle génération qui est apparue, génération à laquelle, déjà, une autre succède. Il y a à cela des raisons culturelles et sociales très précises.
En 1940, apparaît, au Brésil, un mouvement cinématographique - critique. Il connaît son apogée en 1950 avec la formation de cinémathèques, de ciné-clubs, etc. Et c'est en 1960 environ que naît le Cinema Nôvo. Notre génération de cinéastes est donc une des premières au monde à avoir été formée exclusivement par le cinéma. Le sous-développement limite la culture brésilienne et entrave moins l'accès au cinéma, un peu en marge de la culture traditionnelle, que l'accès à la littérature. Fatalement, tous les garçons de notre génération qui voulaient s'exprimer se sont engagés dans cette voie que l'on peut presque dire unique. Aussi, peut-on dire que notre cinéma représente de manière exhaustive notre génération. Hommes de théâtre, sociologues, sont, eux aussi, attirés par le cinéma ; metteurs en scène, assistants, opérateurs, etc., il y a entre une trentaine de personnes une très grande complicité : tout le monde se comprend, toutes les entreprises se recoupent. Cette identité des desseins vient, sans doute, d'une conviction profonde que Glauber a soulignée dans sa communication de Gênes (« Uma Estética da Fame » : « Une esthétique de la faim » in « Revista civilizaçao brasileira » n° 3, extraits in « Positif » n° 73) : le cinéma doit améliorer le monde dans lequel nous vivons, dans notre cas : le pays où nous vivons. C'est cette conviction qui assure, au-delà des variations individuelles, notre unité.

Louis Marcorelles Mais ce qui frappe un Européen comme moi dans le cinéma brésilien, c'est, outre son attachement à la

réalité nationale, son souci de trouver une esthétique originale, authentiquement brésilienne. Est-ce exact ?

Glauber Rocha Comme Gustavo l'a très bien dit, le Cinema Nôvo se présente comme une conséquence de la découverte critique de notre réalité. Il y a dix ans, le Brésil connaissait encore une sorte de nationalisme romantique, même en ce qui concerne l'activité de la gauche révolutionnaire. Depuis, après ce que j'appelle la découverte critique de tous les domaines de la culture brésilienne, ce nationalisme a cessé d'être romantique, il a évolué. Nous avons réalisé que nous vivions dans une société sous-développée et historiquement exclue du monde moderne et qu'il nous fallait connaître plus profondément cette réalité dans laquelle nous vivons pour trouver le chemin de l'émancipation. On a vu naître aussi le réformisme et des activités révolutionnaires plus radicales. Tout cela culminant sous le gouvernement Joao Goulart, moment qui peut être considéré comme l'apogée de cette crise, de cette découverte.

Nous sommes d'une génération issue de ce climat, la génération de la construction de Brasilia. Juscelino Kubitschek a construit cette ville sur le plateau central du Brésil en parlant de notre avenir, créant ainsi une idée de développement tout à fait absurde mais ouvrant, néanmoins, de nouvelles perspectives. C'est de cette époque que date le centre d'études sociales brésilien. L'origine du Cinema Nôvo se situe là, dans cette découverte générale de la réalité brésilienne. Marco Bellocchio a remarqué que c'est l'unité politique qui nous mène à l'unité professionnelle. Nous pensons que le cinéma peut être un grand instrument de connaissance de la réalité brésilienne, de mise en question de cette réalité et même de bouleversement. Il peut être un instrument actif d'agitation politique. C'est à partir de ce principe unique mais qui permet des expériences multiples selon le tempérament de chaque cinéaste que le cinéma brésilien commence à exister.

L'expression de Cinema Nôvo signifie que notre cinéma ne fait que naître. Ce qu'il y avait auparavant n'était qu'un artisanat dénué de tout sens culturel ou industriel. Aujourd'hui, le Cinema Nôvo *est* le cinéma brésilien et son histoire s'écrit au fur et à mesure que s'écrivent les chapitres les plus importants de l'Histoire du Brésil. Cette vocation critique, politique et réaliste du nouveau cinéma brésilien sera de jour en jour affirmée.

En effet, Marcorelles, cet engagement ne vas pas sans une recherche d'originalité formelle. Tout cela est lié. Un cinéma qui se veut désaliéné doit évidemment prouver qu'il échappe à tout académisme. La tradition culturelle du Brésil est extrêmement complexe et permet donc aux cinéastes, au-delà d'une base commune, une très grande variété de styles. Toucher le public par une mise en scène traditionnelle ou formaliste reviendrait à nier l'existence même de notre mouvement. Si nous n'avons pas encore atteint le public comme nous le voulons, c'est que nous n'avons pas encore trouvé la mise en scène propre à vaincre les mythes et l'aliénation. C'est elle que nous cherchons.

Marcorelles Saraceni, tu viens d'achever un film qui aborde les problèmes de l'intellectuel brésilien face aux événements actuels. Je voudrais que tu évoques les difficultés idéologiques et stylistiques que tu as rencontrées et savoir si tu penses également à la façon dont le public recevra ton film.

Paulo Cezar Saraceni Nous avons souffert d'un traumatisme dû au coup d'Etat militaire qui a renversé le président Joao Goulart. Nous avons traversé alors un moment de perplexité, de crainte, d'angoisse même. Après le moment d'euphorie que l'on a évoqué, nous nous retrouvions face à un mur. J'ai fait *O Desafio* pour dire ce sentiment.

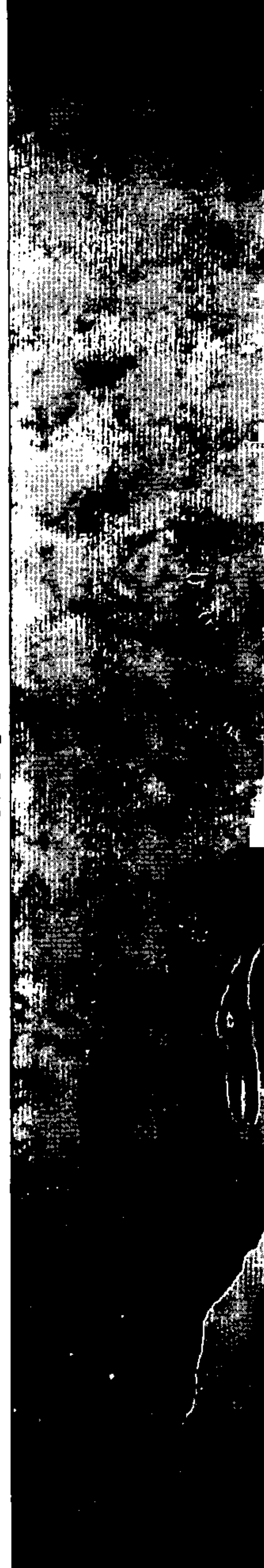
Marcorelles Ton film n'est pas sans rapport avec *Le Chat dans le sac* de Gilles Groulx...

Saraceni J'ai vu le film de Groulx à Florence, avant donc de tourner le mien. Il a précisé certains problèmes que je m'étais déjà posés quant à la réalisation de *O Desafio*. Par ailleurs, de nombreux éléments s'y trouvaient que j'avais la ferme intention d'introduire dans mon film. Les rapports s'arrêtent là. Groulx a eu recours au cinéma direct, ce que je n'ai pas pu faire.

Marcorelles Hirszman, tu viens de faire *A Falecida*, et j'aimerais que tu t'expliques sur ta volonté de concilier critique sociale et accès à un vaste public.

Leon Hirszman Nous ne cessons de discuter ce point. Si l'on veut démystifier, on doit affronter le problème de la relation de notre œuvre avec le public. Il faut, tout d'abord, qu'il aille la voir. Notre cinéma n'a pas établi de véritable communication avec les couches profondes du public brésilien.

A mon sens, ce qui est véritablement nouveau dans notre apport au cinéma d'auteur, c'est qu'il s'agit pour nous de changer la réalité brésilienne dans laquelle nous sommes constamment insérés. Dès lors, nous pouvons aborder librement n'importe quel thème, il nous ramène nécessairement à une action que nous avons tous en commun. Le Cinema Nôvo n'est donc pas un cinéma fermé, braqué sur certaines particularités sociales ou politiques, mais libre d'aller où il veut à la recherche de l'homme, de Copacabana au Nordeste. Nous n'abordons pas un thème, disons verticalement, à la manière de Bergman ou d'Antonioni, nous essayons de nous armer idéologiquement pour mieux connaître la réalité dans laquelle nous vivons. En cela, des films comme *Porto das Caixas* ou *O Desafio* proposent une nouvelle conception du cinéma d'auteur. En ce qui concerne le problème de la communication, de la compréhension qui accueille nos recherches, nous ne pourrons répondre que par les films que nous réaliserons. La réponse appartient à l'avenir, dans la mesure où nous ne sommes pas fermés, où nous ne nous disons pas : « Tu dois faire ceci, tu dois faire cela », mais où, au contraire, nous prêtons attention aux réactions du public. En ce qui me concerne, j'ai l'intention de faire une



Joaquim Pedro de Andrade : « O Padre e a Moça » (Helena Ignez et Paulo José).





Paulo Cezar Saraceni : tournage de « O Desafio » (Isabella).

expérience qui sera la suivante. Je veux appliquer cette conception du cinéma d'auteur à certains mythes actuels. Ainsi, quelque chose comme la « chanchada », qui est une comédie musico-carnavalesque à petit budget, a son importance. C'est un certain type de comédie simplificateur et primaire mais qui, né entre 1945 et 1960, répond à la nécessité qu'éprouva un certain public de *se voir*, fût-il représenté avec maladresse et manque d'expérience. Je voudrais partir, moi, de la présence de mythes sociaux dans notre réalité. Ainsi, après le coup d'État d'avril, la peur, la crainte de la persécution, l'absence d'une activité définie, tout cela représente une mythologie sociale bien précise dont il faut analyser les aspects concrets. C'est pour tout cela que je veux tourner *Garôta de Ipanema*. Le mythe de cette jeune fille est une chose très vivante pour le nordestin, par exemple.

Il s'agit donc pour moi d'utiliser le cinéma comme un outil pour la connaissance de notre réalité, sans toutefois lui imposer aucune limitation. Analysant les aspects de cette réalité susceptibles de conduire le spectateur au cinéma, je peux dès lors lui permettre d'adopter, face à ses problèmes, une position critique.

Dahl Si l'on admet cette fonction démystificatrice du Cinema Nôvo, il faut nous demander si l'incapacité de compréhension que nous rencontrons chez le public n'est pas liée à son état sous-développé qui l'empêche de recevoir aucune critique. Pour moi, c'est notre grand problème.

Hirszman Exactement, et s'il n'en était pas ainsi, nous ne serions pas dans cette société-là, en train de faire ce cinéma-là. Cette difficulté que nous rencontrons est inévitable puisque le cinéma ne peut s'attaquer à l'aliénation que si le public auquel il s'adresse est aliéné. Il faut compter avec cela et c'est bien pour cette raison que je veux, moi, travailler à partir de quelque chose comme un mythe social, qui, *a priori*, intéresse vivement le public.

Marcorelles Joaquim Pedro, bien que tu aies une grande expérience des documentaires du genre cinéma-vérité, tu sembles toi, soucieux avant tout de composition très rigoureuse, de classicisme, peut-on presque dire. Quel est ton avis sur ces problèmes ?

Joaquim Pedro de Andrade Cette tendance que tu as remarquée dans mes films vers une certaine rigueur, un certain classicisme n'est pour moi qu'une pure question d'efficacité quant à l'expression idéologique. A partir d'une idéologie, trouver la forme la plus efficace et l'appliquer à la réalité envisagée, tel est pour moi le problème essentiel. Les contradictions formelles que l'on peut remarquer dans mes films prouvent que ce problème est encore ouvert, irrésolu pour moi.

Nous avons une conscience extrêmement forte du social, du collectif. Cette conscience, qui est actuelle, va jusqu'à s'approprier le passé. Ainsi, le film de Glauber Rocha *Deus e o Diabo*... aborde les problèmes personnels actuels du cinéaste mais les donne à comprendre en tant que problèmes collectifs et en ayant recours à un passé qui, bien que récent, est un passé. Dans notre formation — surtout peut-être la mienne — les éléments de ce passé récent ou même lointain sont si vivants que l'on en trouve le reflet dans le présent tel que nous le montrons. C'est là, je crois, une des caractéristiques du Cinema Nôvo : aborder des thèmes appartenant au passé mais qui, puisque celui-ci n'est pas figé, nous renseignent sur le présent. Ayant atteint une certaine cohérence idéologique, le cinéma doit ensuite affronter des problèmes formels très classiques et qui se résolvent alors d'eux-mêmes, je pense. Mais je ne crois pas avoir encore atteint cette cohérence, d'où mes tâtonnements.

Marcorelles Mais tu as fait *Garrincha*, *Couro de Gato*, que l'on peut rattacher, dans une certaine mesure, au cinéma direct. Et aujourd'hui, me semble-t-il, tu hésites, tu as des doutes en face de ce cinéma-là...

De Andrade Pour nous, le problème est tout de nature économique. Il y a plus d'un mois que j'essaye de faire un court métrage en direct sans y parvenir. Ce serait un film sur la question de la vocation. Immédiatement on a commencé à transiger, il fallait qu'une institution produisît le film et précisément l'Instituto Nacional de Cinema Educativo. J'ai alors essayé d'envisager le problème à partir des tentatives officielles pour le résoudre. Mais moi, ce qui m'intéressait, c'était de rendre toute l'amplitude de la question, son aspect social en particulier. J'ai le sentiment, aujourd'hui, que je ne ferai pas ce film. On fait tout de même plus facilement ce que l'on veut dans le domaine de la fiction.

Marcorelles C'est, maintenant, à Carlos Diegues, dont le film *Ganga Zumba* est peut-être celui où les contradictions dont nous avons parlées sont le mieux soulevées, que je vais demander de parler de son expérience.

Carlos Diegues Tout d'abord, je trouve qu'il est très difficile, pour nous, de parler de notre cinéma. Le cinéma brésilien est avant tout une espèce de « work in progress ». D'autre part, bien des choses que l'on a écrites à propos de *Ganga Zumba* ne me préoccupaient pas du tout lorsque j'ai fait le film. Cependant, pour des raisons qui me sont un peu étrangères, elles sont apparues dans le film, elles étaient là. De toute manière, je préfère ne pas dire ce que je prétends faire. Cependant, je peux parler de mes préoccupations. Or, ce qui me préoccupe, c'est que, d'une façon générale, le cinéma brésilien s'est placé, en raison de l'origine de ses réalisateurs, dans une position devant la société brésilienne qui n'est pas sans un côté paternaliste. Les films n'approfondissent pas assez, ils se contentent de révéler. Notre misère ne demande plus seulement à être révélée, mais plutôt à être interprétée. Ce qui caractérise nos films, ce que l'on y trouve, ce n'est pas ce que nous aimerions y mettre, mais, au contraire, ce qui nous met hors de nous. Nous filmons une misère que nous ne pouvons supporter. Notre envie d'être Brésiliens, de faire des films brésiliens n'est autre que l'envie de montrer la haine et l'exaspération provoquées par cet état de choses. Glauber a dit à Gênes, que notre cinéma était déterminé par une névrose commune à nous tous, celle de la faim. Cette phrase résume le problème. Dans *Ganga Zumba*, j'ai essayé de m'approcher de cette réalité d'une manière qui tient à la fois de la fable et de l'analyse. Cela est peut-être dû à ma formation rationaliste. Sans doute, est-ce pour cela que c'est un peu raté. Le schéma dont je suis parti était trop rationnel, trop froid, pour correspondre à la réalité que le film envisageait lorsque je l'ai tourné. *Ganga Zumba* a donc été une grande leçon pour moi. J'en ai tiré les conséquences. Je pense à présent qu'il est plus important de haïr ce qui est devant moi que de l'analyser froidement, car les conditions objectives requises pour cela ne peuvent être remplies dans le cinéma brésilien. Je ne crois pas, personnellement, que le documentaire permette de révéler tout cela de manière plus efficace. Je respecte le cinéma direct, c'est extrêmement intéressant, mais ce n'est qu'une manière de plus qu'a le cinéaste pour s'exprimer. L'orgie de son direct, de scènes tournées caméra à la main, etc., tout cela me rappelle, lors de la naissance du cinéma sonore, l'usage qu'on faisait des bruits et de la musique, qui finissait par rendre le film insupportable. Nous vivons, je crois, l'enfance d'un élément dramatique nouveau qu'il faut utiliser en tant que tel et c'est tout. Mais, dans son essence, le cinéma est avant tout spectacle. Je ne pense au cinéma qu'en termes de mise en scène. Devant un sujet que je considère comme important pour un certain type de spectateurs, je cherche la manière la plus efficace, la plus convenable, de l'exposer. Dès lors, c'est bien un élément propre au spectacle que j'introduis, et le dessein que je poursuis est de parvenir à la mise en scène qui permettra au public brésilien de comprendre le plus rapidement et le plus profondément ce que je veux lui faire comprendre.

Dahl Je crois que nous avons abordé à peu près toutes les questions théoriques qui se posent à nous, il est maintenant temps d'aborder le deuxième aspect qui est...

Hirszman La merde !

Dahl Oui, la merde, comme dit Leon : les conditions de production, de distribution...

Marcorelles Le problème, c'est que, pratiquement, tous les films dont nous avons parlé ont eu un succès limité. Sans doute, est-ce le problème de tous les films, disons : « nouvelle vague », en général... Alors, je voudrais que nous parlions, par exemple, de votre projet de distribution. Qu'est-ce que cela doit donner ? Est-ce que cela vous servira pour la production ensuite ? Est-ce que vos films sont vus par tout le monde ou par un public spécialisé ? Comment voyez-vous l'avenir ? Ne s'agit-il pas, d'une part, de trouver les débouchés appropriés, d'autre part, de faire des films précisément destinés à tel ou tel public ?

Rocha Tout d'abord, nous n'avons pas, nous, producteurs indépendants du cinéma brésilien, l'idée préconçue de faire des films pour un public déterminé. Notre





Leon Hirszman : « A Falecida » (Ivan Candido et Fernanda Montenegro.

volonté a toujours été de faire des films pour tout le public, films qui, pour des raisons diverses, ont échoué quant à leur rapport avec le public. L'une des raisons est la qualité insuffisante de ces films. C'est un problème de réalisation. Mais il est un autre problème : celui de la distribution des films dans le marché brésilien. Le cinéma américain s'y taille la part du lion. Viennent ensuite les cinémas français, italien, japonais. Le cinéma brésilien a donc vécu, jusque-là, à la merci des distributeurs qui ne sont pas assez organisés. Si, par hasard, ils le sont, c'est alors pour exploiter le cinéma indépendant de notre pays d'une manière honteuse. Toutefois, des films comme *Vidas Secas, Ganga Zumba, Deus e o Diabo na Terra do Sol, Porto das Caixas, Garrincha allegria do povo,* etc., sont sortis dans dix ou douze salles. C'est donc là un grand circuit qui couvre Rio de la partie sud de la ville (où la bourgeoisie est dominante) à la partie nord (où habitent les ouvriers). Pourtant, il y a eu un relatif échec au box office. Les raisons sont sans doute multiples. Tout d'abord, notre cinéma se substitue un peu à la *chanchada,* la comédie musicale populaire, qui avait un grand public. Nous nous sommes engagés dans un cinéma plus intellectuel qui présente une série de problèmes que le public n'était pas habitué à voir à l'écran, abordés de façon parfois quelque peu hermétique, techniquement inachevée, en une mise en scène plus expérimentale que véritablement aboutie, avec une interprétation quelquefois défaillante et un son toujours très mauvais. Il n'est donc pas difficile de comprendre que le grand public ait refusé ce cinéma, même si une partie a fait preuve d'un grand intérêt pour notre travail. Parfois, les films ont eu du succès à Rio et ont échoué à Sao Paulo et vice-versa. De toute façon, en ce qui concerne la distribution, la mauvaise organisation a beaucoup nui à nos films. Même s'ils sont sortis dans une douzaine de salles les premières semaines, ils n'ont pas connu ensuite la distribution que nous voulions. Dans la province de Sao Paulo, qui représente parfois 60 % du marché brésilien, le problème est plus grave encore qu'à Rio, car c'est un marché très bien organisé pour que pénètre le cinéma étranger, mais pas le cinéma brésilien. *Ganga Zumba,* par exemple, a fait 25 millions de cruzeiros à Rio, mais 3 millions seulement à Sao Paulo. Après ces expériences, et sachant qu'on ne programmait les films brésiliens que pour obéir au décret qui établit un minimum de 56 jours par an pour la distribution d'un film, nous avons décidé de former notre propre société de distribution. Onze metteurs en scène-producteurs associés à Luis Carlos Barreto ont fondé une compagnie de distribution pour que nous cherchions nous-mêmes notre propre marché. Ce marché existe en puissance et il n'est pas douteux que l'on puisse l'augmenter considérablement. L'expérience est à peine commencée. Notre société a sorti le film *Crime de Amor* qui ne fait pas exactement partie du Cinema Nôvo mais qui présente certaines qualités. La pre-

mière sortie Cinema Nôvo proprement dite sera *O Desafio*, de Paulo Cezar qui a, lui, toutes les caractéristiques de notre mouvement. C'est un film indépendant, sans aucune concession, violent et original. Nous allons voir à partir de cette expérience-là s'il nous est possible de renverser notre marché. Ensuite, nous ferons sortir *O Padre e a Moça*, de Joaquim Pedro de Andrade, *Menino de Engenho*, de Walter Lima Jr., *A Hora e a Vez de Augusto Matraga*, de Roberto Santos et toute une série de films dans le même esprit. Nous verrons alors où est la vérité du cinéma brésilien. Nous aurons un contact direct avec le programmateur, nous placerons les films comme nous l'entendons. Nous ferons directement l'expérience de notre marché.

Diegues Contrairement au nouveau cinéma du reste du monde, le Cinema Nôvo n'est pas constitué par ceux qui se sont mis en marge de l'industrie déjà établie, il est en train de devenir maitre de l'industrie en créant la sienne propre. Les autres nient l'industrie, nous construisons la nôtre.

Marcorelles Combien coûte, environ, un de vos films ?

Hirszman De quarante mille à soixante-dix mille dollars.

Marcorelles D'où vient l'argent ?

De Andrade Des banques qui le prêtent aux producteurs. A présent, une partie vient du gouvernement de la ville de Rio, d'un fonds constitué par les impôts sur les spectacles publics.

Hirszman Maintenant — et c'est une sorte de victoire pour nous — des industriels brésiliens s'intéressent à la production de films.

Dahl Le Brésil étant un pays où règne l'inflation, on nous a proposé des facilités d'emprunt. Nous en avons profité même en payant de hauts intérêts tels que 48 % par an, 4 % par mois, et même plus...

De Andrade 90 % des films ont été produits par leur réalisateur.

Marcorelles La vente à l'étranger joue-t-elle un rôle ?

Dahl Jusqu'à maintenant, les films brésiliens vendus à l'étranger ne sont que des exceptions. Il y a eu *Vidas Secas*, à cause du succès à Cannes, *Assalto ao Trem Pagador*, parce que c'est un policier. L'exportation n'a donc pu avoir aucun rôle important dans la résolution de nos problèmes. En vérité, les grands marchés sont en crise et ne tiennent pas à ajouter un élément à cette crise. Il est très difficile de faire un film et de le rembourser seulement grâce au marché intérieur. Les films brésiliens se rapprocheront de plus en plus des standards internationaux quant à la qualité technique, car nous avons besoin d'une distribution mondiale. Elle peut commencer comme pour *Vidas Secas* par un cinéma d'art et d'essai parisien ou par la télé, comme ce fut le cas en Belgique. Tôt ou tard, le cinéma brésilien gagnera le marché étranger, mais ce marché ne peut être conquis que dans la mesure où les films brésiliens sauront s'approcher des modèles internationaux de production et de technique.

Marcorelles Mais, comment arriverez-vous à une certaine indépendance idéologique dans le contexte politique et social brésilien actuel ? Car il semble que vous réalisiez à peu près les films que vous voulez, que la censure vous laisse donc assez libre...

Diegues Le problème ne nous concerne pas. C'est eux qu'il concerne. Nous faisons, effectivement, à peu près les films que nous voulons. Peut-être ceux que nous sommes en train de faire vont-ils être interdits, mais ce n'est pas notre affaire. Il n'y a en tout cas pas de censure pour les scénarios. Elle n'intervient qu'après, mais n'a encore sanctionné aucun film. Cependant, notre premier film-test sera *O Desafio*, qui est libre jusqu'à maintenant. Mais, comment prévoir ce que fera la censure ? (Depuis le mois de septembre, *O Desafio* était bloqué par la censure. Il vient d'être libéré nous apprend Sergio Muniz. N.D.L.R.)

De Andrade Il faut préciser que nous arrivons à faire des films parce que nous les produisons nous-mêmes. Il n'y a pas de production professionnelle vraiment organisée au Brésil. Les producteurs professionnels sont très rares. Par ailleurs, nous avons profité de quelques-unes des contradictions politiques du pays. Il n'est pas tout à fait exact de dire que nous n'avons pas, en ce moment, de censure sur le scénario. Ainsi, la plupart de nos films ont été financés par le gouvernement de Carlos Lacerda, notre adversaire politique. Pourquoi Lacerda aurait-il financé nos films, sinon pour des raisons de tactique politique qui répondaient à certains besoins, à des moments déterminés ? Lorsqu'il a senti que le gouvernement lui échappait, après des élections difficiles, presque perdues, il a eu besoin des intellectuels pour des raisons de prestige. Il a d'abord essayé de faire notre conquête, puis nous a laissé faire des films sans imposer la censure sur le scénario, car il était déjà engagé dans la campagne présidentielle et voulait apparaitre comme le défenseur des libertés démocratiques. Nous avons profité de cet état de choses, mais nous sommes, en fait, à la merci de l'évolution des événements. Nous avons, certes, une petite influence sur ladite évolution, mais nous sommes surtout conditionnés par elle. Nos films se feront ou non selon que la situation actuelle évoluera ou non et selon le sens qu'elle prendra. Sous tout ce que je viens de parler, il est clair, bien entendu, qu'il y a une tentative de corruption. On nous a, d'ailleurs, qualifiés de corrompus parce que nous étions subventionnés officiellement, mais dans la mesure où, en recevant de l'argent d'un gouvernement comme celui de Carlos Lacerda, nous pouvons faire les films que nous voulons, nous trouvons, nous, la situation plutôt savoureuse.

Dahl J'ajouterai que la relative liberté dont nous jouissons vient aussi de l'inconséquence du gouvernement fédéral face au cinéma brésilien. Comme il n'y attache pas la moindre importance, il peut très bien laisser passer juste après le coup d'Etat un film comme *Deus e o Diabo*. Ce qui se produit donc, c'est une espèce de mépris du cinéma de la part des personnes liées à la politique et au gouvernement du Brésil.

Hirszman Il faut aussi remarquer leur grande bêtise...

Marcorelles Peut-on parler d'une influence qu'auraient eu sur vous le néo-réalisme, le cinéma américain, la Nouvelle Vague ?

Saraceni De telles influences varient suivant chaque cinéaste. En ce qui me concerne, tout le monde le sait ici, j'ai une très grande admiration pour Rossellini, mais, lorsque je tourne, j'essaie d'échapper le plus possible à cette influence. Walter Lima Jr., qui a été critique pendant longtemps a, lui, une immense admiration pour le cinéma nord-américain. Leon et Carlos ont été influencés par le cinéma japonais, par Kurosawa surtout. C'est aussi le cas de Glauber.

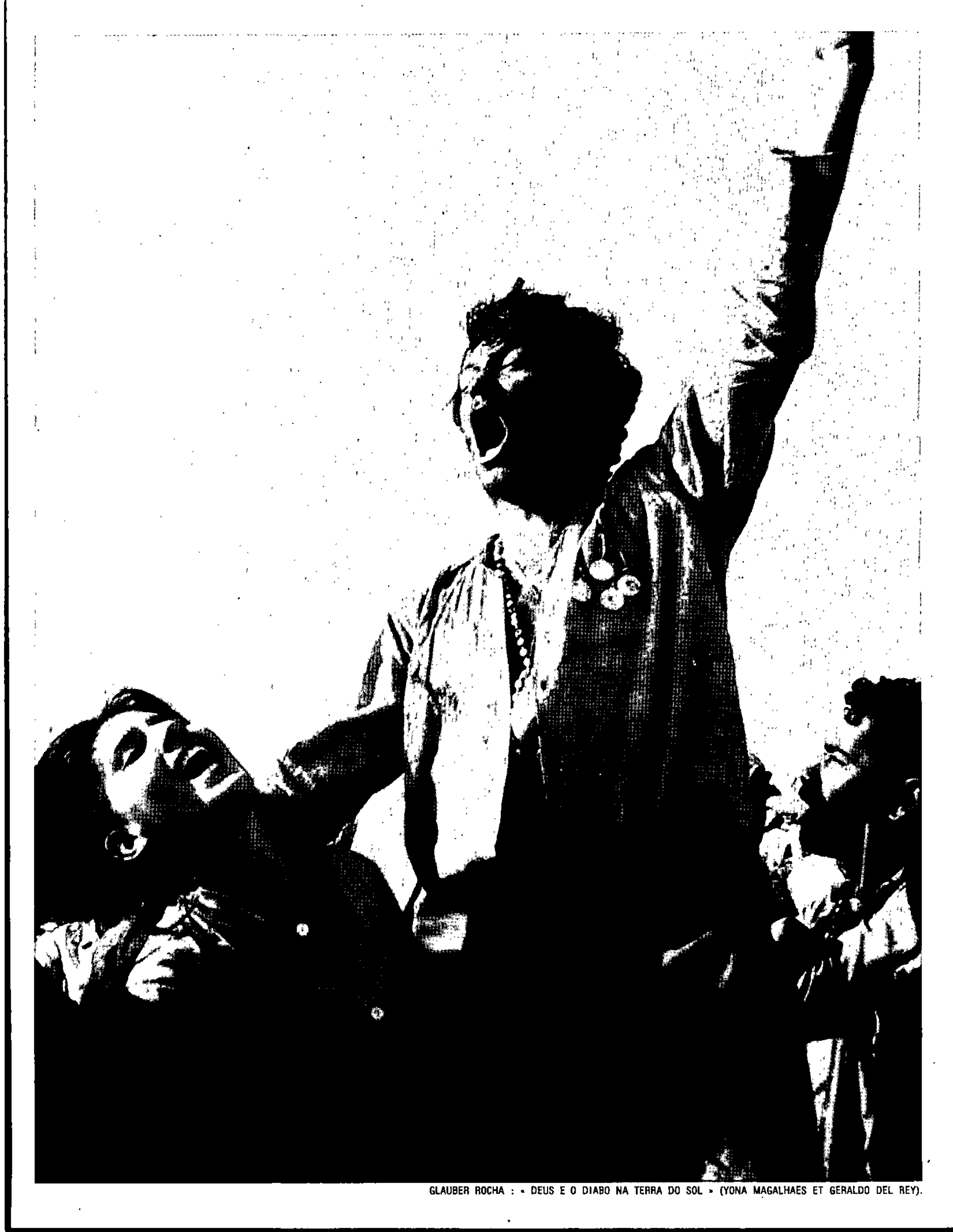
Dahl Peut-être est-il possible de résumer cela de la manière suivante. Nous avons vu beaucoup de films américains à une époque où les films européens n'arrivaient presque jamais ici. Ensuite, le cinéma américain est devenu une sorte de « paradis perdu », lorsque nous avons découvert le néo-réalisme et le cinéma européen en général. Il y eut enfin l'influence de la Nouvelle Vague que je considère comme décisive, non pas en tant qu'influence d'un auteur sur un autre, mais en tant que mouvement qui a créé le mythe des jeunes gens au cinéma, le mythe du jeune auteur.

Hirszman Et du non-cinéaste.

Dahl Oui, du non-cinéaste, c'est-à-dire de quelqu'un qui aborde le cinéma en venant de l'extérieur, sans avoir suivi la filière de l'assistanat. En ce sens le phénomène « Nouvelle Vague » a été très utile au Brésil. A cause de notre position politique nous nous sommes intéressés au réalisme, donc au néo-réalisme et au cinéma direct, mais c'est le cinéma américain qui nous a d'abord marqué. Puis la Nouvelle Vague a eu une très grande répercussion dans notre pays. Nous avons essayé d'en tirer la leçon.

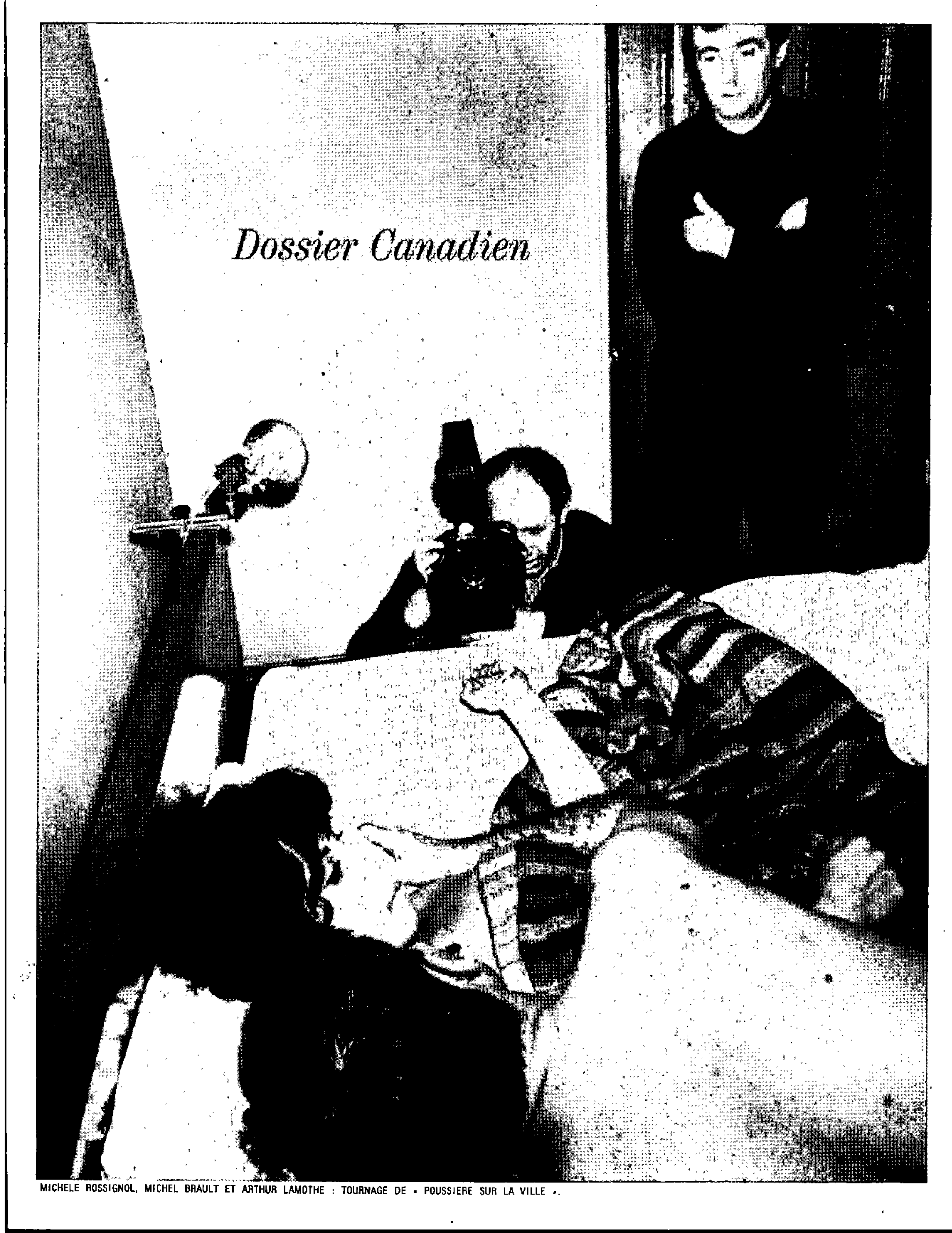
Marcorelles Pourriez-vous évaluer l'importance du cinéma brésilien en Amérique Latine ?

Hirszman Notre cinéma, en raison de l'influence de la culture nord-américaine et française sur la nôtre, s'est toujours tourné vers l'Europe et les Etats-Unis. Nous connaissons très mal l'Amérique Latine dans tous les domaines. Nous connaissons Paris mieux que le plus grand écrivain d'un autre pays d'Amérique du Sud, pour plus progressistes que nous soyons. Cela, c'est au régime colonial que nous le devons. Mais c'est en train de changer. Aujourd'hui, commencent à apparaître des tentatives d'unification du marché d'Amérique Latine, des tentatives de communication avec les autres pays indépendants du continent. A présent, nous savons que notre affaire, c'est la connaissance de l'Amérique Latine, car elle constitue un aspect de la lutte unique que nous menons pour libérer ce pays de l'impérialisme nord-américain. (*Propos recueillis au magnétophone, traduits du portugais par Anette Goldberg. Rio, septembre* 1965.)



GLAUBER ROCHA : « DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL » (YONA MAGALHAES ET GERALDO DEL REY).

Dossier Canadien



MICHELE ROSSIGNOL, MICHEL BRAULT ET ARTHUR LAMOTHE : TOURNAGE DE « POUSSIERE SUR LA VILLE ».

Un cinéma de la dépossession

« Je suis venu par à travers le pays de nulle part. » Louis Aragon (« Le labyrinthe bleu et blanc ».)
Sur combien d'hécatombes encore ou quels sommeils forcés ou quels éclatements exemplaires le fleur-de-lysé bleu et blanc québécois flottera-t-il ?

Ce drapeau, *provincial*, et le terme « québécois » sont d'une impropriété qui fait signifiant le véritable drame vécu : il y a une Province de Québec, faisant partie du Canada, État confédératif de dix provinces, qui fait lui-même partie du Commonwealth britannique. Il y a six millions de Québécois aujourd'hui soudain conscients d'une condition aberrante qui est la leur : celle de *Canadiens français*. Une seule autre collectivité au monde vit-elle un tel état de *dépossession ?*

De culture française mais dans une vie quotidienne nord-américaine, jouissant d'un standard de vie apparemment élevé mais obligés à une infériorité permanente par rapport aux Canadiens de langue anglaise, et leurs ressources naturelles contrôlées par le capital américain, jouissant de droits égalitaires constitutionnellement mais en fait exploités et impuissants à accéder aux postes clés en quelque domaine que ce soit, victimes d'une véritable *bâtardise* imposée de l'extérieur, les Canadiens français découvrent qu'il n'est d'autre issue à ce porte-à-faux existentiel que dans une revendication globale de leur autodétermination. Ils s'inscrivent de ce fait dans une insurrection à tous les niveaux, contre laquelle se liguent les pouvoirs en place, le fédéral (Ottawa), le provincial (Québec) et les « parallèles » (institutions, services publics, haute finance, individus aux privilèges jusqu'alors bien établis, mais les premiers visés maintenant, etc.).

Il y a cette aliénation fondamentale, obstacle à toute réalisation de soi, qui durera tant que le Canadien français ne pourra devenir intégralement le Québécois qu'il se veut, qu'il a un besoin génétique d'être. Il est inconcevable de penser au nouveau cinéma canadien français autrement qu'en fonction de cet état de dépossession et de la tentative actuelle de s'en affranchir dans la réalité. Puisque aussi bien un cinéma qui l'est procède de ce que sont la condition humaine possible et la réalité vécue, la praxis dans laquelle il intervient, dont il s'extrait avant que d'en témoigner. Et il y a ce cinéma canadien français, nouveau dans une large mesure à cause du contexte actuel ainsi observé, ces auteurs de films canadiens français... P.S.

Dix questions à cinq cinéastes canadiens

Le but de ces questions est de jeter un peu de clarté sur les raisons qui empêchent actuellement l'essor artistique et économique du cinéma canadien, en particulier canadien français. On voudrait aborder le problème sous le double aspect intérieur, proprement canadien, et international. Dans un pays comme le Québec où, assure-t-on, la réalité ne cesse de bouger, comment expliquer le silence forcé des pionniers du jeune cinéma canadien français ?

1 En quels termes concrets, positifs ou négatifs, se traduit actuellement l'emprise américaine du Nord sur le marché cinématographique canadien ? Le rôle des compagnies de distribution et des circuits de salles américains ? Est-il possible d'obtenir de l'argent américain pour financer des films purement canadiens français ?

2 Y a-t-il un marché possible pour ces films ? Quel est le budget moyen de tels films ? Faut-il penser en terme strictement canadiens, ou bien songer à l'exportation ?

3 Le Canada, par l'O.N.F., fut un moment à l'avant-garde du cinéma direct. Cette technique est-elle définitivement condamnée par l'économie ?
Si on continue à faire ces films, dans quelle mesure pouvez-vous compter sur l'appui de la télévision ?

4 Vous critiquez tous en général l'O.N.F. avec lequel vous gardez néanmoins le contact. Pourriez-vous dire plus précisément quel rôle vous aimeriez voir jouer l'O.N.F. dans le développement du cinéma que vous voulez faire ?
Ne peut-on vous adresser la critique qu'on formula en son temps aux Hollywoodiens qui gémissaient contre l'impossibilité d'être indépendants ? C'est-à-dire : vous voulez le standing à l'américaine et la liberté absolue de création. Est-ce conciliable ?

5 En tant que Canadiens français, pensez-vous que vos problèmes sont différents de ceux des Canadiens anglais ? Ressemblances, différences.
Où, à votre avis, réside l'originalité formelle et thématique de votre cinéma canadien français, si originalité il y a ?
Pensez-vous que la réalité politique et sociale actuelle y tient un rôle dominant ?

6 Les contacts avec l'Europe ? Du fait que vous parlez français, mais à la canadienne, n'êtes-vous pas en porte-à-faux avec les spectateurs européens et autres familiers du cinéma français ?
Devrez-vous sacrifier votre originalité à l'universalité française made in Paris, devrez-vous chercher la coproduction internationale, où votre ethnie sera dissoute, ou, au contraire, voulez-vous développer plus avant votre spécificité canadienne française ?

7 Direz-vous que la Nouvelle Vague française, Truffaut, Godard, Resnais, vous a influencés ?
Croyez-vous possible une coopération franco-canadienne à part égale ? Sur quelle base ?

8 Voyez-vous avec optimisme, ou pessimisme, l'avenir de votre cinéma canadien français, qui, après *Pour la suite du monde*, *A tout prendre*, *Le Chat dans le sac*, s'annonçait comme riche de promesses ?

9 Dans la mesure où vous tournez, ou allez tourner, ou espérez tourner, précisez le genre de film auquel vous travaillez, son budget, où vous trouvez l'argent, si vous avez une garantie de distribution ?

10 Pour conclure, pensez-vous que les problèmes que vous avez à affronter aient un rapport avec ceux des jeunes Brésiliens ou des jeunes Hongrois, de tous ceux qui essaient de briser l'actuel condominium anglo-franco-italo-germano-américain ?



Michel Brault

Né le 25 juin 1928, à Montréal. Études secondaires : Collège Stanislas, Montréal, Collège Saint-Jean. Études en philosophie : université de Montréal.

1950 stagiaire à l'O.N.F. pendant trois mois.

1950-1956 photographe professionnel ; caméraman au Studio 7 - Série pour la T.V. : *Petites Médisances* (39 émissions).

1956 entrée à l'O.N.F. comme caméraman.

1956-1959 caméraman d'environ 20 films dont : *Les Mains nettes,* de Claude Jutra, *Bientôt Noël,* de Terence McCartney Filgate, *Au bout de ma rue,* de Louis-Georges Carrier, *Félix Leclerc troubadour,* de Claude Jutra, *Normétal,* de Gilles Groulx, *Télesphore Légaré,* de Claude Fournier, *La Canne à pêche,* de Fernand Dansereau, *Urgence au Maroc,* de Terence McCartney Filgate, *Festival in Porto-Rico,* de Roman Kroitor.

1958 *Les Raquetteurs,* coréalisation avec Gilles Groulx.

1960 *Chronique d'un été,* caméraman pour Jean Rouch.

La Punition, caméraman pour Jean Rouch.

La Lutte, coréalisation.

1962 *Les Enfants du silence,* réalisation.

Les Inconnus de la terre, de Mario Ruspoli, caméraman.

Regards sur la folie, de Mario Ruspoli, caméraman.

La Fête prisonnière, de Mario Ruspoli, caméraman.

Québec U.S.A., réalisateur.

Seul ou avec d'autres, conseiller technique et artistique, caméraman.

A tout prendre, de Claude Jutra, caméraman.

1963 *Pour la suite du monde,* coréalisateur, caméraman.

1964 *Le Temps perdu,* réalisation.

La Fleur de l'âge, réalisation du sketch canadien.

1965 *Poussières sur la ville,* de Arthur Lamothe, directeur des prises de vues.

1966 *Entre la mer et l'eau douce,* avec Geneviève Bujold, Claude Gauthier et Paul Gauthier. Scénario de Denys Arcand, Michel Brault, Marcel Dubé et Gérald Godin, d'après une idée originale de Michel Brault (production Coopératio).

1 Je laisse à d'autres mieux renseignés le soin de répondre.

2 Oui, le monde et bientôt la lune sont des marchés possibles. Les films non subventionnés ont eu jusqu'à maintenant des budgets d'environ 100 ou 150 mille dollars, et je crois qu'ils sont amortissables au Canada ; s'ils étaient bien vendus ! Le problème n'en étant pas un de matière ou de technique mais de mise en marché locale et internationale. Le cinéaste est forcé de colporter lui-même ses films, même à l'O.N.F. où les responsables de la distribution sont de la plus grande incompétence et où la mentalité des autorités est timorée vis-à-vis de la diffusion des films.

3 Oui, mais surtout par les responsables ; explication au n° 4. Actuellement, et ce n'est pas à déplorer, il n'y a que la T.V. qui s'abreuve de cinéma direct. Encore, faut-il lui forcer la main.

Claude Gauthier et Geneviève Bujold : « Entre la mer et l'eau douce ».

4 Je ne veux plus critiquer l'O.N.F., l'ayant quitté et surtout me sentant moins solidaire d'un cinéma canadien que d'un cinéma universel ayant ses racines au Québec.

Mais je me permets de déplorer le ratage de l'O.N.F. sans juger des raisons. Cet organisme était destiné à devenir l'un des rares ateliers de cinéma au monde où le cinéma aurait pu se développer en toute liberté hors des exigences du commerce. Il suffisait de poursuivre, de conserver le climat.

Maintenant que l'O.N.F. veut devenir « commercial », plusieurs cinéastes sont forcés de devenir « commercial », mais dès lors ils préfèrent le devenir en dehors de l'O.N.F. C'est l'étape que nous entreprenons maintenant, conscients d'avoir vécu à l'O.N.F. des années enviables par tous les cinéastes du monde qui ont toujours cherché à avoir à leur disposition des moyens techniques généreux.

L'O.N.F. peut encore participer au cinéma qui se fait mais il doit retrouver sa générosité d'antan.

Quant à la dernière partie de votre question, vous avez raison, mais on n'y peut rien.

5 Face au monstre américain, les problèmes économiques sont les mêmes. Les différences s'expriment dans le fait que nous sommes Français en Amérique, un cheveu dans la soupe, le rat du lion, etc.

6 Je ne comprends pas très bien. Pour moi, le « made in Paris » n'est pas invulnérable ; l'essentiel, c'est qu'il y ait des voix qui cherchent à se faire entendre.

7 Oui, si vous ajoutez Rouch, et si vous acceptez que la nouvelle vague commence avec Vigo.

Deuxième partie : Bien sûr ! Mais j'ignore sur quelles bases ; il faut les improviser.

8 Avec optimisme, autrement je ne ferais que du ski... autrement j'essaierais de devenir très riche pour... produire des films. On ne peut pas donner de raisons à l'optimisme.

9 Aucune garantie de distribution. Système coopératif à investissement de temps et de talent, plus un 20 % comptant, fourni par des individus qui, comme Jacques Cartier, veulent tenter une aventure. C'est un long métrage dont on pourra préciser le genre quand il sera né. A part ça, je dois faire beaucoup d'autres choses pour gagner ma vie.

10 Oui.



Gilles Groulx

Né à Montréal, le 30 août 1931. Employé à l'Office National du Film, comme réalisateur, monteur et caméraman, depuis 1958.
1955-56 A Radio-Canada, Service du film-nouvelle : monteur.
1956-57 Séries de TV Profils.
1958-59 Panoramique : monteur (O.N.F.)
1959-60 A Niagara Films, série TV « CFRCK » : monteur.
A l'Office National du Film.
1958 *Les Raquetteurs :* réalisation-montage, avec Michel Brault.
1959 *Normétal :* réalisation-montage.
1960 *La France sur un caillou :* coréalisation-montage, avec Claude Fournier.
1961 *Golden Gloves :* réalisation-montage-caméra.
1961 *Le Vieil Age :* montage, un film de Jacques Giraldeau.
1961 *Le 5 septembre à Saint-Henri :* caméra, film O.N.F. à plusieurs.
1962 *Voir Miami :* réalisation-montage.
1962 A l'Université de Montréal : *Seul ou avec d'autres :* montage, un film de Denis Héroux.
1964 A l'Office National du Film : *Un jeu si simple :* auteur-réalisateur-monteur.
1964 *Le Chat dans le sac :* auteur-réalisateur-monteur.
1966 *Québec sans parenthèses,* un film (20 à 30 minutes) commandé pour le ministère de l'Industrie et du Commerce du Québec par l'Office Provincial du Film aux « Cinéastes associés » producteurs : Groulx auteur-réalisateur-monteur avec Luca et Gérald Godin.

1 L'emprise des capitaux américains au Canada est telle qu'ils contrôlent notre vie nationale à tous les niveaux (politique intérieure incluse). Comprenez bien que si les U.S. ont un pied au Viêt-nam, ils ont les mains ici. Si quelque chose parvient à se manifester, c'est que l'entreprise paraît si fragile que le « big business » ne daigne pas s'en soucier. Le cinéma n'y échappe pas, pour ce qui est de nos films, nous sommes libres d'aller les projeter dans les collèges et autres soirées d'amateurs. Sauf en de rares exceptions où l'O.N.F. exerce des pressions. Les monopoles américains ont d'autres intérêts que d'affranchir ceux-là qui pourraient bien un jour se mettre debout en réclamant que justice soit faite. Ce que les lois des E.U. interdisent chez eux, les monopoles le pratiquent chez nous ; nous sommes du North American Market. Ces producteurs-distributeurs qui contrôlent les circuits d'exploitation avec (bien entendu) des films américains, rapatrient chez eux la totalité des bénéfices réalisés, sans aucune restriction. Cela a nom « The Canadian Cooperation Project », selon une entente intervenue entre le gouvernement du Canada et la M.P.A.A. (Motion Picture Assoc. of America). La loi n'a pas d'objection et le gouvernement canadien, pas de soucis. On signe des documents de productions internationales pour un cinéma qui n'existe pas. (Avec la France, un accord depuis le 11 octobre 1965.) Aucune loi, aucune réglementation qui permette au cinéma canadien d'exister normalement. Sans législation cinématographique, le cinéma canadien, c'est de la fumée sans feu.

2 Pour ce qui est de penser « canadien » (au sens Québec), cela s'opère sans notre consentement. Chacun selon ses termes. De sorte qu'en songeant à l'exportabilité de nos films, il n'en faille pas moins témoigner à partir du réel ambiant, et, tout comme la caméra enregistre ce qu'elle voit, la pensée doit être vécue quelque part. « Ce sera beau si c'est humain. » Vous savez d'ailleurs autant que moi que les lois de l'exportation ne viennent pas de ce que les films soient ou pas des témoignages authentiques. mais bien de ce qu'ils représentent des accords financiers — plus ou moins disputés — entre pays alliés. Pour ma part, je pense que tous les films sont exportables, l'exportabilité des films tenant à l'intérêt qu'un peuple porte à un autre.

3 Ce que l'on peut maintenant considérer comme étant du cinéma direct, ne fut au départ qu'une expérience visant à abolir la pesanteur du « documentaire » que faisait peser sur nous la tradition « O.N.F. ». Nous comptions sur l'enthousiasme et la mobilité d'une petite équipe, nous voulions aller vite. Nous cherchions à conserver l'initiative de la création à toutes les étapes en brouillant systématiquement les pistes, en improvisant nos préméditations. Cela intéressa nos producteurs, c'était du neuf, et cela coûtait moins cher en « dépenses extérieures » ; ils déboursaient moins sur les coûts en salaires d'une équipe réduite. Si, en cours de recherche, nous avons dans certains cas piétiné dans nos salles de montage (on nous laissait librement expérimenter), nos films n'en demeurèrent pas moins un gain appréciable d'économies sur la production courante de l'O.N.F. Aujourd'hui, bien sûr, cette recherche nous facilite une technique qui s'adapte aux conditions qui nous sont faites. Quant à l'amortissement qu'occasionnellement la T.V. accorde, cela ne représente qu'une aide tardive qui ne saurait être décisive pour la production de films tant par l'apport en argent que par l'imprévisible de la transaction.

4 Si nous gardons plus ou moins le contact avec l'O.N.F., c'est par simple instinct de conservation. (L'Office National du Film tenant lieu de C.N.C.F. mais sans la réglementation.) Nous chercherions en vain à tourner le dos à l'unique système du pays qui dispose de tout l'argent de cinéma et le seul qui puisse attester de notre existence de cinéastes. Le cinéma canadien étant entre les mains de fonctionnaires, nous voudrions qu'il y soit avec moins d'équivoques. Quand j'ai quitté l'O.N.F., les choses allaient ainsi ; toute liberté du côté des



Le Chat dans le sac.

opérations techniques, mais pudeur, parcimonie et calculs du côté sujets de films. L'arbitraire d'une liberté surveillée autorisait les décisions les moins encombrantes pour l'administration et laissait le cinéaste libre de jouer avec « sa pellicule », la quantité qu'il voulait. Il fut une époque où les auteurs de films se réunissaient pour élaborer un programme qui était ensuite soumis à l'approbation des autorités ; souvent il en était tenu compte dans les décisions. Mais bien vite ces effervescences débordèrent de l'entonnoir constitu-

tionnel dans lequel se trouve l'O.N.F. Alors, quelqu'un décida qu'il fallait y mettre un peu d'ordre, ce qui entraîna l'abandon de notre participation. A ce jour, les nouvelles prescriptions n'étant pas formulées, la fonction publique se livre à l'improvisation et ses décisions sont sans appel. Le fait est qu'il est devenu impossible pour l'O.N.F. de concilier ses intérêts politiques et d'assumer en même temps son rôle de producteur en respectant les libertés du cinéma nouveau. Pour que redevienne conciliables cinéma et O.N.F., il faudrait à tout le moins instituer un amendement à sa constitution, pour que soit fondé un comité qui ait les pouvoirs de consentir, à défaut de subsides, une aide technique en appareils, labo, et studio à même l'O.N.F. Cet investissement de l'Etat servirait d'accréditation auprès des banques ou producteurs en amortissant les risques de pertes, et servirait d'appui aux pressions sur les monopoles américains de distribution. On ne demande pas des millions, mais le pouvoir de contracter des emprunts. Mais voilà, pour qu'on puisse les rembourser, le gouvernement devra faire quelque chose côté distribution. C'est cela qu'il ne veut pas !

5 En Amérique, tout ce qui bouge au Sud perturbe le Nord. Exemple : lorsque les prêteurs du marché financier américain importent chez eux les profits de leurs succursales du Canada ou augmentent les taux d'intérêts (pour 1966), au Nord du 45e parallèle, l'inflation menace. En ce sens, *Canadians* et *Canadiens* dérivent sur une commune illusion constitutionnelle. La ressemblance s'arrête à ce sort commun. « Au Canada, les Canadiens français sont absents des postes de commande parce qu'ils manquent de compétence », (air connu), certains étant plus Canadians que les autres par le jeu des majorités. Quand la bourgeoisie prend la gouverne de la démocratie, elle ne veut pas se la faire abîmer par des ignorants. Or, dans ce système d'une seule nation, selon qu'on est de l'autre, on apprend vite ces choses-là. A cinq contre un, la minorité francophone (85 % au Québec), l'est pour longtemps. Après cent ans de dépossession, par un juste retour des choses, ceux du Québec sont prêts à rendre aussi leur citoyenneté canadienne pour devenir Québécois. (Bref.) Par un simple processus d'identification, le Canada va s'assimilant à la « Great Society » voisine et bientôt les deux communautés anglo-saxonnes ne formeront qu'une seule comptabilité. (Une enquête a par ailleurs révélé que 71 % étaient d'accord.) Avant de ne devenir qu'une classe sociale comme les Noirs et les Porto-Ricains d'Amérique, les 6 millions de francophones s'éveillent à la conscience primordiale de l'unité. La formation de mouvements populaires et syndicaux (entre autres), ramène les Québécois aux nécessités de l'action. Mais tous ne sont pas d'accord et l'arrivée des matraques et autres chars anti-émeutes recommande de solides convictions, la droite n'entendant pas faire de cadeau à ceux qu'elle nomme les « extrémistes ».



Barbara Ulrich, Gilles Groulx et Claude Godbout : tournage du « Chat dans le sac ».

Ce quotidien ambigu, souvent contradictoire, que nous vivons ici, impatiemment selon moi, pourrait bien fournir les éléments de ce que vous avez appelé la base d'une thématique du cinéma (québécois) canadien français. Cela aussi établit un certain nombre de différences entre Canadiens et Canadians. Habitués aux anciennes servitudes provinciales, méprisant langue et peuple des vaincus, le conservatisme canadian se retrouve là où il a toujours voulu être (là où mène le racisme), loin de ce bouleversement des intérêts sociaux ; cela se passe au Québec. Aujourd'hui, parmi ceux qui croient à une démocratie, « Ad mare usque ad mare », peu s'en trouvent qui sont de bonne foi, la légalité seule n'ayant pu l'assurer. Il eut fallu la solidarité, que les intérêts de deux cultures qui ne convergent pas n'a pu faire. Cela est un fait que le Canada subit l'influence de la métropole américaine et les cinéastes de langue anglaise qui vont y travailler souvent y restent. Plus au Sud, l'argent ne manque pas et l'immigration n'est pas compliquée. Quelquefois cela laisse songeur.

Pour ce qui est de l'originalité formelle de notre cinéma, elle doit provenir de l'idée et non pas des thèmes, comme cela se faisait à l'O.N.F., selon les « Programmings » chers aux équipes anglaises. On cherchait à créer un cinéma d'Etat, le contraire d'un cinéma national, en créant des thèmes généraux auxquels l'idée était subordonnée et où souvent, elle ne trouvait pas place. Cela créait des tiraillements, et nous restreignait trop souvent à seulement une recherche formelle qui ne découlait pas toujours d'un propos original.

Enfin, cela pour dire que « la thématique du cinéma québécois » (voir Avenir) passe par notre façon de concevoir notre vie collective et notre volonté de poser des gestes individuels dans un quotidien qui ramène l'exercice d'un cinéma libre au niveau de notre résistance commune. Cela est sans doute l'affaire de tout cinéaste.

6 Nos contacts avec l'Europe, vous le savez, furent rares. Quelque part en Europe quelqu'un avait sans doute décidé que tout ce qui était d'Amérique devait être américain ou alors plus ou moins anglais. L'Europe n'aime pas l'accident. Ici, nous nous taisions, vivant une énigme sans prestige. Locataires de la culture française par la langue mais administrés par l'Anglo-saxon, nous cherchions ailleurs des appuis. Que nous ne trouvions pas. N'eût été qu'on cherchât à nier toute culture à un peuple qu'on croyait une minorité sociale agitée seulement par des crises mystiques (rébellion de 1837-38, F.L.Q., emprise cléricale, etc.) et le chômage, nous serions disparus. Des ambitions modestes commandaient de croire pour ne pas désespérer. Or, aujourd'hui, notre cinéma n'échappe pas au sort fait à nos valeurs existentielles. Il provient de cette culture, aujourd'hui silencieuse et « invisible », comme toute culture qui est niée. La dépendance étant un fait, l'idée de libération devient opportune. Le cinéma étant expression de culture, nous pensons qu'il sera instrument de celle-là.

7 La Nouvelle Vague, Godard, Truffaut, Resnais, Rivette et les autres, a créé

une grande effervescence et un public nouveau, jeune, « qui n'aimait pas le cinéma français », et qui, alors, aperçut qu'il s'agissait aussi d'eux. Ils n'étaient plus exclus puisque « c'était vraiment comme dans la vie », les films apportaient de nouvelles notions de cinéma. Pour nous, ce cinéma-là annonçait une nouvelle langue, on pouvait commencer à ne plus penser au « langage » cinématographique. On commençait à apercevoir l'invisible, ce que l'autre cinéma avait tôt fait de cacher, le mouvement ordinaire des gens et des choses. La Nouvelle Vague mettait fin à la caricature, nous pouvions vivre notre vie de tous les jours et continuer d'aimer ce cinéma. La simplicité ne niait pas l'audace, elle confirmait la vocation individualiste du cinéma. Nous disposions d'arguments « de visu », les films pouvaient donner corps à autre chose qu'à des énigmes ou à des reconstitutions, des images parvenant de la pensée donnaient des signes d'une nouvelle vérité. L'influence fut.

Une coopération franco-canadienne est certainement possible. Sur quelle base ? Je ne sais pas. Sur toutes les bases, en commençant par la première, connaître ce qui nous rapproche ; pour nous, c'est facile, mais pour vous !... Nous, c'est « l'invisible », la grande minute de solitude. Mais puisque quelque chose a passé, vous nous connaissez donc un peu. Commençons par la solidarité.

Par contre, si cette question se rapporte à la coproduction, les récents accords intervenus entre la France et le Canada, un document de 15 articles, définissent assez bien pour nous, le droit légal de faire une chose impossible à faire réellement. Nous ne pouvons rien de mieux que de continuer, totalement dépourvus de ressources (hors O.N.F.), sporadiquement, dans des conditions quasi clandestines, artisanales, malgré le sarcasme d'incroyables coproductions avec l'étranger (les Italiens, Pinoteau, Nedjar, etc.) et des petites productions québécoises « dans l'vent ».

8 Avec fatalisme. Fatalement, nous chercherons à surmonter les difficultés, fatalement, on cherchera à étouffer l'affaire. Il sera fatalement question du cinéma.

9 Je tourne actuellement un film « documentaire » qui provient d'une commandite du ministère de l'Industrie et du Commerce du Québec. Avenir incertain.

10 Dans la mesure même où j'ai vu peu de films du nouveau cinéma hongrois et brésilien, je présume qu'ils auront vu peu des nôtres. Nous avons donc ceci en commun que nos films ne parviennent pas jusque-là. Dans la mesure où cela n'est pas dû au hasard, il se pourrait bien que ce soit parce qu'il est nouveau et, qu'étant nouveau, il se trouve régi par un ordre plus ancien. Ou bien auraient-ils eux aussi un cinéma d'Etat au lieu d'un cinéma national ? Avec la coterie et tout ?



Claude Jutra

Né le 11 mars 1930 à Montréal. Etudes classiques au Collège Stanislas de la Métropole. Etudes de médecine, doctorat en médecine. Etudes de théâtre à l'école du T.N.M. Télévision : auteur et animateur de la série *Images en boîte*, sur l'histoire du cinéma. A la télévision, il devait également obtenir le prix Frigon à titre d'auteur du premier téléthéâtre original *L'école de la peur*.
1949 *Mouvement perpétuel;*
1955 *Pierrot des bois;*
1956 *Jeunesses musicales* (O.N.F.);
1957 *Il était une chaise* (en collaboration avec Norman McLaren);
1958 *Les Mains nettes* (sur un scénario de Fernand Dansereau);
1959 *Félix Leclerc, troubadour* (série *Profils*);
1959 *Fred Barry* (série *Profils* — une demi-heure — T.V. — en noir et blanc);
1960 *Niger* 60 : (tourné en Afrique — demi-heure, en noir et blanc) ;
1961 *La Lutte* (documentaire en collaboration avec Michel Brault, Marcel Carrière, Claude Fournier, etc.);
Journal de tournage en Afrique « En courant derrière Rouch », publié dans les *Cahiers du Cinéma;*
1961 *Anna la bonne*, d'après Jean Cocteau, avec Marianne Oswald. Production : François Truffaut
Séries pour la télévision *Cinéma Canadien*, auteur et animateur;
1962 *Québec U.S.A.*, (en collaboration avec Michel Brault);
1962 *Les Enfants du silence* (en collaboration avec Michel Brault) une demi-heure télévision ;
1962 *Petit discours de la méthode* (scénariste, un film de Pierre Patry) ;
1963 *A tout prendre*, long métrage ;
1965-66 *Comment savoir*, un documentaire sur les nouvelles méthodes d'enseignement (O.N.F.) ;
1965-66 *Rouli-roulant*, court métrage (O.N.F.).

1 Comme partout dans le monde occidental, nous avons à nous plaindre de l'emprise de l'Amérique sur notre industrie ; ici plus qu'ailleurs, car l'emprise qu'elle exerce sur la distribution est honteuse et illégale. Mais comme tous les cinéastes du monde occidental, nous rêvons de « succès américains ». Tant pour la finance que pour le prestige. Nous savons aussi que l'Amérique, pendant qu'elle prend d'une main, donne de l'autre. Certains producteurs de là-bas se tournent vers nous et semblent vouloir « parler affaires ». Mais rien ne s'est encore concrétisé. En attendant, nous serrons les dents.

2 Notre cinéma ne pourra exister, s'il ne débouche pas sur le marché étranger. Pour l'instant, le budget moyen de nos films est tel, qu'un distributeur américain pourrait amortir chacun d'eux par une simple vente à la télévision.

3 Le cinéma direct témoigne seulement de l'assouplissement des techniques et de la libération du langage. Ce n'est pas un but en soi. Ce n'est pas non plus un genre à part, qui doit chercher refuge à la télévision. La télévision sait accueillir tous les genres cinématographiques, et tous les genres cinématographiques devraient savoir utiliser telle ou telle ressource.

La maîtrise de cette technique fut pour nous l'occasion de nous signaler à l'attention de la critique étrangère. Voilà une bonne chose de faite. Il nous reste à l'utiliser pour dire des choses importantes.

4 Je ne crois pas avoir jamais proféré une critique grave à l'égard de l'Office du film. Cet organisme me semble avoir toujours pressenti avec justesse les responsabilités qui lui étaient dévolues, et joué son rôle de façon honorable. *Pour la suite..., Le Chat dans le sac, Manicouagan..., Léopold Z...* furent tous produits par l'Office. Voilà une vérité difficile à réfuter.

Ceux qui l'accusent de paternalisme, lui reprochent par ailleurs de ne pas leur donner tout ce dont ils ont envie, avouant ainsi, de façon flagrante, leur dépendance filiale. Il m'est d'autant plus facile de le dire que je n'ai jamais fait partie du personnel de l'Office, et

que je n'en dépends d'aucune façon. Lorsque j'ai entrepris mon premier long métrage, je l'ai financé personnellement (avec un partenaire), en me couvrant de dettes. D'autres ont fait comme moi, ou mieux que moi. Ces efforts isolés ont certainement contribué à démontrer que le long métrage canadien français est possible, donc nécessaire.
Je prépare actuellement mon second long métrage : une comédie musicale en couleur. Ennio Flaiano en sera coscénariste, et j'espère convaincre Michel Legrand d'en faire la musique. Ce film sera produit par l'Office et par Radio Canada.

5 Etre Canadien anglais, c'est pas gai. Ils sont soit américains, soit britanniques. Pour peu qu'ils acquièrent un certain prestige ils vont soit à Londres, soit à New York ou Hollywood. Ceux qui restent passent leur temps à essayer de se définir.
Nous jouissons d'un grand privilège : celui de notre identité culturelle. Nous sommes francophones dans un contexte nord-américain. Lorsque nous formulons des revendications, elles sont précises et fortes. Elles portent. Pour l'instant, elles sont l'onde porteuse de toutes nos aspirations.

6 Ces privilèges ont leur contrepartie. Notre français n'est pas celui de Paris et nous nous cognons quotidiennement à cet obstacle à la communication. Qu'à cela ne tienne. Je ne crois que dans les formes en état d'évolution. Un jour nous surmonterons ce complexe d'infériorité, et notre langue sera déliée. Nous nous ferons entendre, fut-ce en joual. Une langue illisible ou inaudible devient classique lorsqu'elle sert une grande pensée. Comme Faulkner est traduit non pas de l'anglais mais de l'américain, nos livres et nos films seront traduits, peut-être, non pas du français, mais du québecois ou du laurentien... Et ce sera du français tout de même. Et ça intéressera même les Parisiens.

7 L'activité créatrice atteint son apogée aux environs de la trentaine. Truffaut et Godard ont démontré que dans le cinéma, c'était non seulement vrai, mais aussi vérifiable. Tout le monde leur en est reconnaissant. Nous aussi.
Quant à la possibilité d'une coopération franco-canadienne à part égale, c'est entre les mains des gros-bonnets et des manipulateurs d'argent. Je le souhaite.

8 Pour l'instant, je prépare mon prochain long métrage. Je serai donc optimiste jusqu'à ce qu'il soit terminé. Du côté de chez nous, c'est comme ça que l'on vit. Non pas au jour le jour, mais au film le film.

9 Voir ci-dessus.

10 C'est pas facile de faire du cinéma, où qu'on soit. Quant au Condominium, comme on dit : « Il you can't beat'em, lick'em ». On essaie.



Arthur Lamothe

Né le 7 décembre 1928 à Saint-Mont (Gers) émigre au Canada en 1953, devient citoyen canadien en 1960.
Outre les métiers d'ouvrier agricole, de bûcheron, de chauffeur de taxi et de peintre en bâtiment, collabore à plusieurs émissions radio tant de variétés que de politique internationale, puis est chargé de la recherche pour « Premier plan » et « L'événement », pour la télévision, émissions - phares de Radio - Canada (grands reportages, interviews de personnalités, actualité politique à travers le monde), dont il fait parfois le schéma. Il fait des travaux de recherche (immigration à Montréal, écologie d'un quartier de Montréal, etc.) à la Faculté des Sciences Sociales de l'Université de Montréal (1954-57). Il participe à une étude sur l'industrie du cinéma pour le Conseil d'Orientation Economique du Québec (1963), qui devait servir de base à la loi d'aide que le gouvernement du Québec devait soumettre au Parlement. Il est l'un des fondateurs et rédacteurs de la revue cinématographique « Images » (1954-55), membre fondateur du Premier Festival International du Film de Montréal et pendant quatre ans responsable de la publicité dudit Festival. Il donne des cours sur le cinéma au Collège Sainte-Marie (1960-61) et à l'Ecole Normale secondaire de l'Université de Montréal (1961). C'est l'un des quatre directeurs de l'Association Professionnelle des Cinéastes et l'un des membres du Conseil de direction de la Cinémathèque canadienne.
Cinéaste quatre ans à l'O.N.F., et aujourd'hui indépendant.
Travaille à la recherche et au scénario pour le film *Manger* (Louis Portugais et Gilles Carle), travaille à la recherche et au scénario et écrit le commentaire pour le film *Dimanche d'Amérique* (Gilles Carle), en 1961.
1962 *Les Bûcherons de la Manouane*, réalisation, montage, commentaire. Une production O.N.F. (30 minutes, noir et blanc).
1963 *De Montréal à la Manicouagan*, réalisation, montage. Une production O.N.F. (30 minutes, noir et blanc).
1964 *La Neige a fondu sur la Manicouagan*, scénario, réalisation, montage. Avec Monique Miller, Jean Doyon, Gilles Vigneault, Margot Campbell. Une production O.N.F. (60 minutes, noir et blanc).
1965 *Saskatchewan*, scénario, réalisation. Une production O.N.F. (15 minutes, couleur) — un reportage sur les moissons dans l'Ouest canadien (au montage).
1965-66 *Poussière sur la ville*, scénario, adapté d'un roman de André Langevin, réalisation, montage. Avec Michèle Rossignol, Guy Sanche, Henri Norbert, Victor Désy. Musique de Gilles Vigneault. Une production Société Générale du Cinéma (Lamothe et deux associés) et Coopératio (Pierre Patry, majoritaire) (long métrage, noir et blanc).

1 *a*) Oui, il y a emprise des U.S.A. sur le marché cinématographique canadien. Comme il y a d'ailleurs emprise de



Monique Miller : « La Neige a fondu sur la Manicouagan ».

l'économie U.S.A. au Canada dans le fer, l'amiante, le papier, le pétrole, l'automobile, etc. Il ne s'agit pas de perversité américaine, mais bien d'une faiblesse chronique du Canada dans toute négociation avec les U.S.A. Le Canada croit pouvoir acheter la bienveillance américaine par une politique de cadeaux, alors que serait politiquement et économiquement rentable une certaine intransigeance.
Ainsi cette politique permet aux producteurs hollywoodiens d'utiliser au Canada des structures monopolistiques qui leur sont interdites aux U.S.A.
b) Pour le Québec, le gros circuit d'exploitation (à Montréal, 68 % des recettes-caisse) est contrôlé par Paramount

Paramount International Film Inc., N.Y. fait partie, avec les autres « majors » américains, du Motion Picture Producers Association of America (M.P.P.A.A.). Le M.P.P.A.A., soutenu par le State Department, organise la collaboration des « majors » américains pour l'exploitation internationale des films. Ainsi, au Canada, c'est par une structure monopolistique créée par Paramount que les autres « majors » écoulent leurs produits ou les films « étrangers » achetés pour le marché de l'Amérique du Nord. Pour un autre pays, l'agent d'exploitation sera Columbia, M.G.M., etc.

Dans cette structure monopolistique, la demande ne joue pas le rôle qu'elle est censée remplir dans un système dit concurrentiel. Le facteur essentiel de programmation ne sera pas le rendement maximum de la salle, mais le rendement maximum du cinéma américain. Cette logique peut conduire l'exploitant à montrer un film américain à une salle à moitié vide, plutôt qu'un film japonais, français ou canadien à une salle remplie. Un autre des effets secondaires de cette structure d'exploitation : aux exploitants indépendants, l'accès au film américain, en première exclusivité du moins, est interdit. Ainsi est faussé une fois de plus le jeu de l'offre et de la demande et, pour le public qui ne fréquente que les salles indépendantes, l'accès aux grandes œuvres du cinéma américain est difficile.

c) Pas plus qu'il n'est possible d'obtenir de l'argent français. En théorie oui, en fait, non. J'ai essayé pour *Poussière sur la ville*, sans succès. Même un important ministre du Cabinet québécois entreprit pour mon film quelques démarches qui n'eurent pas de résultat. Et pourquoi voudriez-vous qu'ils investissent dans le cinéma canadien ? Aucune loi ne les y oblige. Par intérêt ? Mais leur intérêt premier et normal est le rendement maximum des films américains et ici aucune barrière ne s'oppose à l'entrée des films américains Par « public relations » auprès du Canada ? Mais l'O.N.F. s'en charge pour eux. Il vient de leur fournir, pour leur seul cinéma d'exclusivité à Montréal, où peuvent passer des films en français, *La Vie heureuse de Léopold Z.* L'O.N.F. en a assuré la production et a financé, en très grande partie, la mise en marché et la publicité de ce film. Pourquoi le groupe United Amusement-Famous Players refuserait-il ce cadeau de l'Etat ? Quelle serait la surenchère qui permettrait à un entrepreneur normal de faire distribuer son film par United Amusement-Famous Players ? De plus, un économiste vous expliquerait qu'en vertu du phénomène d'une demande relativement inélastique pour un produit, en l'occurence le film canadien, l'Etat, par un emploi douteux des fonds publics, vient de rétrécir le marché du producteur normal.

Il faudrait une loi cadre qui rende économiquement et politiquement rentable aux compagnies étrangères l'investissement d'une partie de leurs revenus locaux dans la production de films canadiens.

Il existe depuis deux ans, dans les coffres-forts du Conseil d'Orientation économique du Québec, un rapport de cinq volumes sur la situation de l'industrie du cinéma au Québec. Ce rapport préconise entre autres choses :

« 1. Abrogation de la « Loi des vues animées » et adoption d'une *loi générale du Cinéma* pour régir la production, la distribution, la classification et l'exploitation des films.

2. Adoption d'une politique visant à favoriser la production de films de long métrage au Québec par : des subventions directes ; prêts à la production ; contingentement à l'exploitation.

3. Affectation du produit des taxes perçues dans le secteur de l'industrie du cinéma (en particulier le produit de la « Taxe d'amusement ») à la mise sur pied et au soutien d'une industrie de production de long métrage à l'exemple des principaux pays d'Europe qui se sont dotés d'une industrie nationale de cinéma.

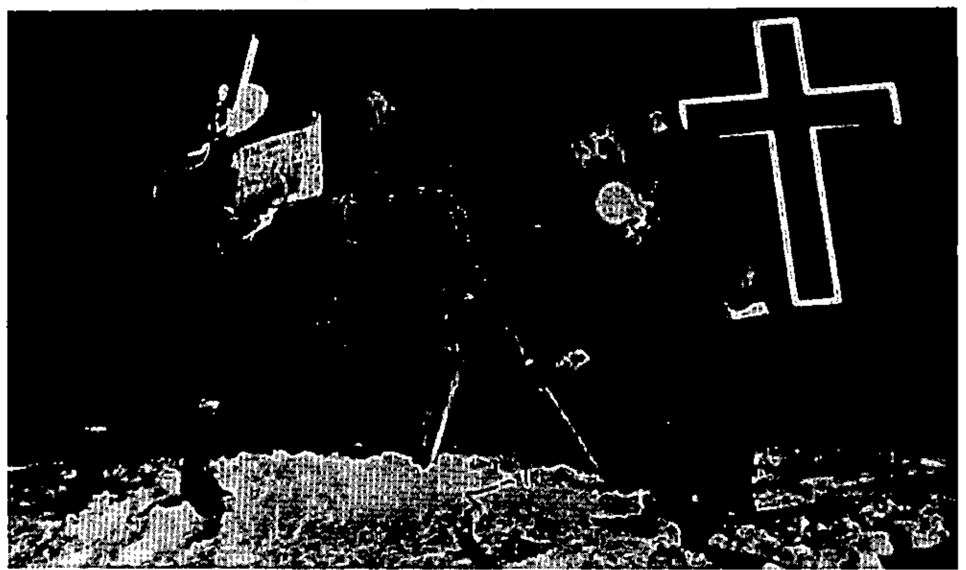
4. Politique d'aide aux organismes d'éducation cinématographique et création de nouveaux organismes nécessaires au développement de la culture cinématographique.

5. Etablissement d'une Direction générale du Cinéma (ou Centre cinématographique du Québec) qui groupera les organismes existants (Office du film du Québec, Bureau de censure du cinéma) auxquels s'ajouteront les nouveaux services nécessaires à la régie des différents secteurs de l'industrie cinématographique : production, distribution, exploitation. Ce centre sera chargé d'administrer la loi d'aide à la production, de surveiller l'application du contingentement et favoriser la diffusion du film québécois à l'étranger... »

Cette loi-cadre du cinéma fut rédigée. Elle fut bloquée, dit-on, sur le bureau du Premier ministre.

Si l'on s'en tient à la lettre de l'Acte de l'Amérique du Nord britannique, qui jusqu'ici a tenu lieu de constitution canadienne, le cinéma, activité culturelle, relève de la juridiction provinciale, donc en l'occurence, ici, du gouvernement du Québec. Déjà, taxe indirecte dite d'amusement, régie des salles, censure, tout ce qui concerne le cinéma, sauf la production, est régi par des lois provinciales.

En ce moment, si l'on se rapporte au dernier Discours du Trône prononcé devant le Parlement fédéral, on devrait avoir, prochainement, venant d'Ottawa, une loi d'aide à la production cinématographique. Cette invasion par le gouvernement fédéral du domaine québécois n'est imputable qu'à la carence, à l'inaction du gouvernement du Québec. Gouvernement qui, pourtant, sans arrêt, réclame ses prérogatives constitutionnelles et se proclame le défenseur de la culture française en Amérique du Nord. Mais les autorités québécoises et montréalaises n'hésitent pas à investir près de 20 millions de dollars dans une salle de concert et d'opéra, arts qui, en vertu de la stratification sociale au Québec, sont destinés à une classe économiquement privilégiée qui comprend relativement peu de Canadiens français. Quant à la population canadienne française qui accède à la culture



Michel Brault, en duffel-coat : tournage de « Poussière sur la ville », de Arthur Lamothe.

surtout par le cinéma, le ministère des Affaires culturelles du Québec semble se contenter d'une programmation Paramount-United Amusement-Famous Players.

Tant qu'une loi-cadre sur le cinéma ne sera pas présentée au Parlement de Québec, loi qui favorisera la production de films, la seule existence d'un ministère des Affaires culturelles constituera une indécence. Lorsque le ministère des Affaires culturelles du Québec octroie 45 000 dollars au Festival International du Film de Montréal, nul ne nie l'importance et l'opportunité de ce soutien. Mais cette aide au Festival, tant que la conjoncture actuelle ne sera pas modifiée, ne fait qu'illustrer le rôle du Québec d'éternel et exclusif consommateur de culture étrangère et perpétue l'aliénation des cinéastes locaux. Sur le plan économique, la participation canadienne française au cinéma international n'a toujours été qu'à sens unique. Dans l'ouvrage « The Stages of Economic Growth » de W.W. Rostov, on remarque que le Canada, comme l'Australie ou la Nouvelle-Zélande, a inversé la séquence habituelle du développement économique qui va du « décollage » (take-off) à la consommation de masse. Cela est particulièrement vrai dans le domaine du cinéma canadien où l'infrastructure de consommation est une des mieux organisées du monde alors qu'il n'existe que l'embryon d'une infrastructure de production normale de films.

Le Canada n'a pris aucune mesure de protection pour sa production cinématographique, si bien que le producteur canadien ne peut prétendre concurrencer un produit qui aboutit sur le marché local à des prix de dumping, car ce produit a déjà été amorti en grande partie sur le marché d'origine, marché lui-même souvent protégé et subventionné. Ainsi au Canada le producteur normal est le plus défavorisé du monde ; les films anglais et français n'ont même pas à supporter les coûts de post-synchronisation.

2 Il n'y a pas assez de films produits et la production de ces films demeure trop hétérogène pour que le terme « budget moyen » ait une quelconque signification. Tout d'abord les films produits par l'Etat à l'O.N.F. : *Le Festin des morts* : 300 000 $; *Yul* 871 : 165 000 $; *La Vie heureuse de Léopold Z* : 90 000 $; *La Neige a fondu sur la Manicouagan* : 65 000 $.

Ces films reçoivent de l'Etat fédéral une subvention de 100 % du coût de production.

Puis les films produits par les entrepreneurs à l'extérieur de l'O.N.F., en particulier ceux produits par Coopératio Inc. : *Trouble-fête* : 125 000 $; *Caïn* : 135 000 $; *La Corde au cou* :



Les Bucherons de la Manouane.

135 000 $; *Poussière sur la ville* : 170 000 $; *Délivrez-nous du mal* : 110 000 $; *Entre la mer et l'eau douce* : 145 000 $.

Ces films n'ont reçu aucune aide de l'Etat. Leur budget est constitué en majeure partie par des crédits de laboratoires et des salaires investis.

Il existe ici une demande latente importante pour le film canadien. Cette demande varie, bien entendu, comme partout, suivant la catégorie de l'œuvre. Pour un film yé-yé, la demande latente est peut-être dix fois plus élevée que pour une œuvre d'introspection. Encore faut-il que ce film puisse être mis en marché convenablement.

Mais le marché canadien de langue française est limité à la fois par la dimension de la population (5 millions) et par le fait qu'il est déjà saturé par le film en langue anglaise.

Aussi, à moins d'un phénomène, un film de 100 000 dollars ne peut s'amortir sur le marché local, d'où la nécessité de coproduction ou du moins de débouchés à l'étranger.

3 Je ne crois pas que le problème se pose dans ces termes. Il existe deux types de circonstances qui détermineront, pour moi, le choix du cinéma direct :

a) le manque de moyens financiers ;

b) certains types de reportages .

Il ne m'arriverait jamais de considérer la couleur ou le cinémascope comme des contraintes.

Quant à l'appui de la télévision, Radio-Canada, télévision d'Etat, paie 4 000 dollars pour un reportage d'une demi-heure produit par un entrepreneur normal canadien ; 8 000 dollars si ce reportage est fait par l'O.N.F., quel que soit l'auteur dans les deux cas. Le producteur privé doit réaliser ses profits sur le prix de 4 000, tandis que l'O.N.F. peut, sans crainte, dépenser 25 000 dollars pour produire cette demi-heure. L'O.N.F. reçoit chaque année 6 millions de dollars du gouvernement fédéral.

Radio-Canada a donné 60 000 dollars pour la production par l'O.N.F. du *Festin des morts* ; 30 000 pour *Pour la suite du monde* ; Radio-Canada a payé 16 000 dollars pour passer à la télévision *La Neige a fondu sur la Manicouagan*. Si j'avais pu avoir 10 000 dollars de Radio-Canada pour les droits télévision de *Poussière sur la ville*, production normale et indépendante qui n'a pas coûté un sou aux contribuables, je serais heureux. Cela peut paraître cinglé, mais c'est comme ça. Ne cherchez pas de rationalité économique dans les comportements institutionnels, trouvez-en une autre.

4 En tant que « free lance » j'ai tourné l'été dernier, pour l'O.N.F., un documentaire de 15 minutes, 35 mm et couleur, sur la moisson en Saskatchewan. Les conditions matérielles de travail à l'O.N.F., dans ce cas-là, ont été excellentes. Budget confortable, liberté de création. Je considère l'O.N.F. comme un employeur potentiel à qui j'offre mes services.

Mais je pense que l'O.N.F. devrait se consacrer au cinéma scientifique, éducatif, anthropologique, etc. Ainsi qu'au cinéma d'essai. L'O.N.F. devrait être la grande école, le grand centre d'apprentissage et d'expérimentation des cinéastes canadiens, plutôt que de consacrer une si grande partie de son argent, de son organisation administrative, à la production de films de fiction. Quand je vois l'O.N.F. dépenser 200 000 dollars de fonds publics pour un long métrage de fiction, je crois qu'il y a quelqu'un, quelque part, qui bénéficie, à même les fonds publics, d'un privilège abusif, quels que soient les critères administratifs que l'on proposera pour justifier cette dépense.

Je crois que ces 200 000 dollars seraient mieux utilisés pour la collectivité si, par un système de subventions, ils permettaient la réalisation de quatre nouveaux longs métrages dans des entreprises indépendantes. Car, avec 50 000 dollars de subvention directe, un producteur indépendant est sûr de pouvoir produire un film d'au moins 100 000 dollars.

Je ne sais pas ce qui a pu vous faire croire que nous désirions un standing à l'américaine et la liberté absolue de création. Se peut-il que vous ayez généralisé quelque cas particulier ?

Claude Jutra exprimait notre conscience de ce problème quand il disait : « Il est impossible d'avoir une liberté de poulain sauvage dans une cage, même en or ». Les conditions matérielles de vie auxquelles se soumettent les cinéastes devenus indépendants prouvent que certaines contraintes, certains défis ne les énervent pas.

5 Les cinéastes anglophones, qu'ils soient à l'O.N.F. ou en dehors de l'O.N.F., ont les mêmes défis économiques à relever que les cinéastes francophones. Peut-être ces défis, au départ, sont-ils plus grands, car je crois que la demande latente qui existe pour le film canadien français n'existe pas pour le film canadien anglais. Cependant, s'ils arrivent à briser certains obstacles, ils ont l'avantage sur nous d'avoir pour leurs films un énorme marché potentiel en Amérique du Nord.
Quant à notre originalité, si elle existe, elle ne réside pas dans l'ethnicité, mais dans les facteurs géographiques, sociaux et politiques contingents. Tout comme l'originalité des poètes et des peintres canadiens français.

6 Toutes les grandes œuvres sont universelles. Elles sont aussi particulières à une région et à une époque.
Si par régionalisme on entend la recherche du particularisme comme une fin propre, on tombe dans la préciosité. Cette forme d'art n'a jamais atteint l'universalité. Par contre, c'est en fouillant la spécificité humaine telle qu'elle se manifeste ici au Québec et non en s'attardant aux problèmes que posent les singularités linguistiques qu'on aura des chances d'atteindre l'universel.

7 S'il y a quelque chose qui m'a influencé dans ce que vous appelez la Nouvelle Vague, c'est l'audace de faire des films avec des moyens très restreints.
Oui, je souhaite une coproduction franco-canadienne. Sur une base égalitaire. Sur une base égalitaire, j'ai bien dit, car, comme le dirait certain chef d'Etat, « Il y a des zigotos qui nous prennent pour des billes ».
L'Homme de Rio n'est pas plus brésilien que ne serait canadien un film tourné au Canada par un cinéaste français, même avec l'aide de dollars et de techniciens indigènes.
Oui, sur une base égalitaire, c'est-à-dire que, bon an mal an, dans le cadre des coproductions franco-canadiennes, les cinéastes canadiens tournent autant de films que les cinéastes français.
Oui, sur une base égalitaire, c'est-à-dire si, dans la coproduction, en règle générale, les films tournés au Canada le seront par des cinéastes canadiens comme les films tournés en France le seront par des cinéastes français.
Non, si la coproduction veut dire la fourniture par le Canada, aux producteurs et cinéastes français, de dollars, d'équipes de travail et de paysages étranges, quand ils ont envie de venir tourner au Canada quelques gaudrioles exotiques ou historiques, pendant que les cinéastes locaux, et non les moindres, tirent le diable par la queue. Les indigènes ne s'esbaudiront pas longtemps.
Car j'ai vu, au nom de la coproduction franco-canadienne, 80 000 beaux dollars financer *Le Coup de grâce*, sur lequel, comme personnel, il n'y avait de canadien que le photographe de plateau, un technicien et deux comédiens (le technicien et un des comédiens résidaient à Paris). Car je lis dans les journaux canadiens que Claude de Givray et Jacques Pinoteau ont l'intention de venir ici tourner des films avec le concours de l'O.N.F., pendant que Michel Brault, Pierre Patry, Gilles Groulx ou moi-même n'avons comme aide de ce même organisme que la sympathie de nos amis qui y travaillent.

8 Oui, je suis optimiste. Car ni Brault, ni Groulx, ni Patry, ni moi-même, qui avons quitté depuis plus d'un an un emploi régulier à l'O.N.F. ne sommes morts de faim.
Oui, je suis optimiste quand je constate la vitalité des équipes de travail que nous réussissons à former en dehors de l'O.N.F.
Oui, je suis optimiste, car j'espère que la loi d'aide que votera vraisemblablement le Parlement fédéral donnera à nos films une assiette financière un peu plus convenable.

9 J'achève de monter (janvier 1966) *Poussière sur la ville*, une adaptation cinématographique d'un roman canadien, film en blanc et noir, tourné dans une ville minière située à 100 milles de Montréal. Budget : 170 000 dollars. Coproduction entre ma compagnie S.G.C. Ltée et Coopératio Inc. de Pierre Patry (producteur majoritaire). Argent liquide : 5 000 dollars fournis par S.G.C., c'est-à-dire par des particuliers ; 10 000 dollars fournis par France-Film. Aucune possibilité d'emprunts bancaires. Aucune aide de l'Etat. Seuls les comédiens ont reçu une part de leur salaire (76 dollars par jour). Tous les autres salaires, toutes les locations de matériel, tous les frais de pellicule et de laboratoire sont crédités sur les revenus attendus et seront payés au prorata des revenus. Distribution : au Canada, France-Film (deux cinémas à Montréal, six en province) ; en France, Pathé Cinéma.
Entre le tournage et le montage, je suis allé faire un reportage dans l'Ouest canadien pour l'O.N.F.

10 Jugez vous-mêmes.



Jean-Pierre Lefebvre

Né le 17 août 1941. Etudes en lettres non complétées. Séjour d'un an en Europe, puis professeur de français pendant deux ans. Rédacteur à la revue indépendante de cinéma *Objectif* depuis 1961. A publié quelques nouvelles dans des magazines commerciaux et un recueil de poèmes : « Le Temps que dure l'Avenir » (trois autres recueils terminés à être publiés sous peu).
1964 *L'Homoman* (16 mm, 24 minutes) ; 1965 *Le Révolutionnaire* (16 mm, 74 minutes) ;
1966 *Il ne faut pas mourir pour ça* (35 mm) et *Mon œil* (16 mm).
Présentement chômeur.

1 & 2 Les filiales canadiennes d'à peu près toutes les grosses compagnies américaines de distribution, d'exploitation et de production, écoulent leur marchandise ici de la même façon qu'aux U.S.A. Dans la Province de Québec, toutefois, elles doivent subir la



Le Révolutionnaire.

concurrence de filiales françaises, comme celle de *Odéon*, par exemple. Il y a bien entendu, plusieurs compagnies canadiennes, françaises et anglaises de

distribution et d'exploitation, mais la grande majorité doivent passer par le réseau américain ou français ; les autres, celles qui possèdent des salles indépendantes, plus particulièrement à Montréal, s'intéressent très peu aux films canadiens, peu rentables. Le dilemme, c'est que jamais une expérience globale n'a été tentée pour constater la rentabilité réelle de ces films, et que s'ils sont peu rentables, c'est qu'aucune loi gouvernementale (fédérale ou provinciale) ne réglemente la distribution et l'exploitation canadiennes. Contre les Américains et les Français qui possèdent l'argent, les salles et leur propre organisation, nous n'avons que des armes sentimentales ; quant aux compagnies canadiennes proprement dites, elles ne s'intéressent aux films canadiens qu'autant qu'ils s'avèrent aussi commerciaux que les films étrangers (c'est pourquoi un film comme *Le Chat dans le sac* n'a pas encore été montré dans une salle au Canada). Ainsi, on peut comprendre le peu d'intérêt qu'il y a pour les compagnies américaines, françaises et même canadiennes, d'investir dans une éventuelle production canadienne, à moins que la participation canadienne soit marginale au niveau de la réalisation et de l'interprétation et soit profitable (pour les étrangers) au niveau financier (la coproduction franco-canadienne *Le Coup de grâce* en est un exemple parfait).

Je persiste toutefois à croire qu'avant de penser à l'exportation (mais c'est vrai qu'on peut considérer les autres provinces du Canada comme des pays d'exportation, étant donné les barrières culturelles et linguistiques entre elles et la Province de Québec), je persiste à croire que nous devons forcer le marché québécois, puis le marché canadien. Car, c'est spirituellement que notre cinéma est difficile à exporter ; il ne saurait, pour le moment, s'imposer comme les cinémas hongrois, polonais ou tchèques, parce qu'il n'est pas encore assez représentatif de ce que nous sommes.


Louise Rosselet et Louis St-Pierre : « Le Révolutionnaire ».

3 Il y aura sans doute encore place, à l'O.N.F. ou ailleurs, pour d'autres expériences de cinéma-vérité. A mon avis, ce n'est pas l'économie qui a ralenti ces expériences, ce sont les cinéastes eux-mêmes, pour qui le cinéma-vérité a été un outil de travail et un instrument d'exploration de la réalité canadienne-française. Perrault, Brault, Jutra et Groulx ont été les premiers à vouloir intégrer ces expériences à d'autres plus globales.

4 Personnellement, je n'ai jamais eu de contact avec l'O.N.F., à qui j'aimerais voir jouer le rôle qu'il s'attribuait lui-même dans sa charte constitutionnelle. En continuant à produire des longs métrages sans aucune base précise de rentabilité, l'O.N.F. ne rend pas flagrants aux yeux du gouvernement les problèmes économiques de notre cinéma et fait, en quelque sorte, une concurrence illégale à l'industrie privée qui ne peut prendre les mêmes risques et tombe en faillite dès le premier échec d'envergure. Je ne réclame toutefois pas une industrie privée à tout prix : je réclame un système adéquat de production, de distribution et d'exploitation. Un cinéma d'Etat bien organisé, et dont les objectifs seraient moins restreints que ceux de l'O.N.F., vaudrait bien une industrie privée mal organisée.

5 Le cinéma canadien français, exactement comme les Canadiens français eux-mêmes, est en quête de son originalité et de son entité : c'est là son originalité formelle et thématique. Le Canada français se pose la question de son existence et de sa survie, alors que le Canada anglais ne se pose aucune question.

6 Notre cinéma sera canadien français ou il ne sera pas.

7 La Nouvelle Vague française nous a influencés autant qu'elle a elle-même été influencée par les cinéastes les plus importants du cinéma et par des courants de pensée extra-cinématographiques qui touchent tous les domaines de l'art actuel.

8 Je suis trop optimiste pour ne pas être désespéré de la situation présente et à venir du cinéma canadien français.

Si je pouvais répondre précisément à la question 9, je dirais que le cinéma canadien survivra. Mais de toute façon, il survivra — ou nous deviendrons Américains.

10 Je suis mal informé des problèmes réels des cinémas hongrois, brésilien ou autres, mais spirituellement, d'après les films que j'ai vus, ceux de l'Europe centrale surtout, je crois que notre cinéma est très près du leur, ne serait-ce que dans la mesure où nous cherchons, comme eux, à nous débarrasser de l'oppression qui nous empêche d'être nous-mêmes et de pouvoir nous exprimer.

L'expression de l'homme québecois

Rechercher le sens des problèmes de notre cinéma, c'est savoir que notre inquiétude est non pas présumée artistique mais sociale, et définie pour nous comme accès à l'expression de l'homme d'ici. C'était pour moi le sens de ces dix questions posées par les *Cahiers*. Si ce qui est évident pour moi demeure obscur pour vous, il n'y a pas de quoi s'étonner. C'est que, partant d'un inconnu (l'homme québécois), il y a trois équations au point d'arrivée :


Le Chat dans le sac : Barbara Ulrich.

société, cinéma, art, posées implicitement. (Résoudre une équation, c'est trouver la valeur de l'inconnue qui transforme l'égalité en identité.) Reste l'idée qu'on a du cinéma. (Et le pari de la clarté de ma pensée.)

Dans ma compréhension de notre cinéma, je ne me suis pas demandé si nos évidences étaient des vérités ou des illusions à l'égard de quelque vérité en soi. Pour moi, créer au cinéma est essentiellement subjectif et déterminé par le « vécu ». C'est aussi ma seule manière d'en parler. Il ne saurait être question de notre cinéma sans qu'il soit aussi question des conditions qui prévalent au Québec. La réflexion ne se retire pas du monde même si l'on ne saurait y faire la part du rêve et du réel. Cela me tient lieu de conscience et de définition du cinéma. — Gilles GROULX.

Adieu Philippines

Un peuple qui ne voit sur les écrans des salles de cinéma que les rêves des autres sera un peuple aliéné, de même qu'un peuple qui n'y verrait que ses propres rêves.

J'ai l'impression que certaines personnes à Ottawa l'ont compris, tandis qu'à Québec on semble trouver idéale une situation cinématographique de type colonial. Il ne faut pas que le cinéma soit un facteur de dispersion spirituelle, et certaines personnes, ici, devraient se rendre compte qu'on ne peut combattre l'ethnocentrisme par la déportation des âmes. Et on voit, en regardant par exemple les Philippines, ce que devient un peuple plongé dans le désarroi spirituel.

L'enrichissement total d'une communauté humaine, d'un peuple, d'une nation, peut être favorisé par l'importation des produits de consommation dont le prix à l'étranger est inférieur au coût local de production.

Cependant, l'enrichissement total d'une communauté, son devenir, sont atteints si, dans les domaines aussi vitaux que les arts, les sciences et les mathématiques, on n'utilisait pas au maximum, même en se servant de mesures protectionnistes, les facteurs de production que possède le pays. Dans ces domaines, le facteur essentiel de production est le créateur, l'homme de recherche, et leur efficacité est fonction de la liberté dont ces gens jouissent. Un pays peut ne rien perdre en achetant


De Montréal à la Manicouagan.

ses chaussures ou ses oranges à l'étranger. Il s'appauvrit matériellement, se clochardise ou disparaît si, spirituellement, il n'existe que par procuration.

Arthur LAMOTHE.

La mèche et la bombe

Pour nous, Canadiens français, le cul-de-sac est derrière, et non devant. Pourtant, nous aimerions, comme tout le monde, avoir une histoire à nous, et notre passé, bien qu'il soit fermé, clos, nous tente souvent. Et pourtant, cette histoire, au même titre que notre cinéma d'avant 1958, a été vécue dans une inconscience trop grande et avec un manque trop considérable du sens des responsabilités, pour que nous puissions réellement nous prolonger à travers elle. D'où notre volonté présente, d'une part de détruire les mythes qui nous ont maintenus au niveau d'une vie purement végétative, d'autre part de faire volte-face et de prendre part à l'aventure du monde, quoiqu'il nous en coûte, puisque nous n'avons rien à perdre. Et ainsi va notre cinéma, comme le reste.

La crise la plus considérable, peut-être, à laquelle nous avons à faire face est une crise de *communication*, interne et externe. Tout, ici, est une question de *distance*. De distance politique, idéologique, sociologique et physique entre les divers groupes de notre société et aussi entre les individus qui la composent. De plus, notre perpétuelle hibernation fait qu'une partie de l'année nous dormons (nos politiciens surtout) sur nos problèmes et que, une fois réveillés, nous songeons uniquement à nous dégourdir, le plus souvent sur les belles plages financières, politiques et idéologiques des U.S.A.

Malgré tout, notre cinéma s'élargit, se décentralise et devient de plus en plus représentatif (mais pas au point de forcer l'intérêt des Canadiens pour *leur* cinéma, et encore moins celui des étrangers, aux yeux desquels nous restons un peuple primitif), devient plus représentatif ne serait-ce que de l'ampleur de nos difficultés économiques aussi bien que créatrices. Notre cinéma s'ouvre à la *contradiction* et à la diversité des genres (ici, je ne tiens pas compte de la qualité intrinsèque des films réalisés au Canada et plus particulièrement dans la Province de Québec). Nous avons produit aussi bien des longs métrages de cinéma-vérité que des comédies de mœurs, des drames psychologiques, un film historique et des films poétiques et engagés. Ces films sont avant tout des prototypes, mais plusieurs dépassent le stade de l'expérimentation pure et simple et tous ont une fonction utilitaire précise.

Mon film, *Le Révolutionnaire*, a été conçu de A à Z comme un film utilitaire ; il s'adresse à un milieu très précis et tente de donner une réplique *concrète* à des arguments que beaucoup encore disent insurmontables. Il s'agissait, en quelque sorte, de réaliser un tour de force aussi bien au point de vue production (le film coûte 16 000 dollars : 5 000 en frais techniques, le reste en salaires, d'ailleurs tous mis en participation) que de création, tout en ne sacrifiant aucun de ces deux aspects. Il s'agissait, si l'on veut, en réalisant un film avec rien de rien, de soulever autant d'intérêt, sinon plus, qu'un film réalisé avec un budget dix fois plus grand. Il s'agissait aussi de faire croire à une génération spontanée possible, ne sortant ni de l'O.N.F. ni de Radio-Canada.

Dans *Le Révolutionnaire*, je m'attaque en premier lieu au cinéma canadien, en essayant de briser complètement avec nos traditions (celle, en particulier, du montage tout puissant) ; je m'attaque en second lieu à plusieurs préjugés, l'un voulant que pour établir une industrie valable il faille nécessairement faire des films

réclamés par le public (il faut les deux), l'autre prétendant qu'on n'arrive à faire un film intéressant qu'avec le concours d'une technique parfaitement impeccable (côté image, le film est aussi impeccable que ceux de l'O.N.F. ; côté son, toutefois, on peut m'attaquer avec raison). *Le Révolutionnaire* a été tourné en 16 mm. en six jours, sans comédiens professionnels, mais avec de l'équipement professionnel. C'était un test que je me faisais passer à moi-même, en cherchant à économiser sur tout, mais en cherchant par ailleurs à ne rien sacrifier de l'idée que je voulais faire passer, en trouvant tout simplement la forme qui lui convenait le mieux étant donné les restrictions auxquelles je devais faire face. Je voulais, en résumé, faire un *film* et non poser un acte pur et simple de bravoure. Il ne m'appartient pas de dire si j'ai réussi ou non ; mais je puis dire que j'ai fait le film que j'ai voulu faire et qu'à travers le dédale de difficultés techniques et autres qui sont survenues, je suis arrivé à assumer l'entière responsabilité de ce que je faisais, sans être soumis à aucune censure d'aucune sorte. Ce n'est pas un critère de réussite ; mais j'ai pu entrevoir qu'en rendant une telle aventure cohérente et lucide il était possible à tout le moins de ne pas se sentir frustré. D'autre part, étant donné le coût très bas de production, je pouvais affronter une faillite complète (mais ce n'est pas le cas) sans que cela m'empêche de tourner des films jusqu'à la fin de ma vie. J'ai donc pris un risque calculé, et c'est en ce sens que je dis que mon film est *utilitaire*, car tous les films réalisés ou qui se réalisent présentement au Québec sont des risques, mais, malheureusement, tous ne sont pas calculés, et toute erreur grossière peut nous retarder de quelques années.

J'ai par ailleurs fait le film *contre* les spectateurs d'ici, croyant d'une part que c'est les mépriser que de leur donner les films qu'ils réclament, et voulant, d'autre part, provoquer une indignation certaine qui puisse servir de point de départ à une remise en question et de mon film et de la réaction du public, et des autres films canadiens. (*Le Révolutionnaire* est sorti commercialement quelques semaines après *La Corde au cou* de Pierre Patry et le même jour que *La Vie heureuse de Léopold Z,* deux films auxquels il est diamétralement opposé ; cette heureuse coïncidence a amplifié à souhait le caractère de mon film.) S'il était essentiel à mes yeux que le film soit beau plastiquement, c'était en grande partie pour rendre flagrants la maladresse voulue du peu de dialogue, le ton faux des figurants, le caractère maladroit de leurs gestes, de leurs attitudes et de leurs idées. Quand de l'intérieur d'une maison bien chauffée vous regardez une tempête de neige, c'est beau ; si vous sortez, la tempête reste belle en elle-même mais vos sentiments se transforment. Ce que j'ai voulu faire, c'est montrer à la fois que l'hiver est beau et dégueulasse, et que notre situation en est de même. J'ai voulu que *Le Révolutionnaire* soit une mèche et le spectateur, la bombe. — Jean-Pierre LEFEBVRE.

L'amour avec des si

« Plus avant : quel est le but du cinéma ? Que le monde réel, tel qu'offert sur l'écran, soit aussi une idée du monde. »
Jacques Rivette.

« L'inexistence d'une tradition révolutionnaire québécoise et la complexité de la situation de notre pays me rendent toujours pénibles mes tentatives de compréhension de notre réalité. (...) Mais c'est par le choc de vues contradictoires sur la réalité, c'est par les contradictions mêmes de la pensée révolutionnaire québécoise que nous progresserons, c'est par la négation de nos erreurs que nous cernerons peu à peu le réel québécois ; et c'est par cette intelligence de plus en plus profonde de notre pays que nous décuplerons notre efficacité, que notre action mordra de plus en plus dans le vif de la réalité du Québec. » — Jean-Marc Piotte (*Parti pris*).

Le nouveau cinéma canadien français s'élabore dans une optique doublement révolutionnaire. Il y a révolution au niveau de l'écriture, des moyens de production et des méthodes de réalisation. S'il y a une thématique singularisant ce même cinéma, c'est bien à un seul niveau qu'il la faut voir, et sans cesse la re-connaître : la tentative d'élucidation de la réalité québécoise, racines remises à jour après qu'occupant et ses collaborateurs, clergé, haute finance et élite, les eussent fait oublier sciemment durant plus d'un siècle de *dénaturation* du peuple exploité, et projections les plus immédiatement assimilables d'un devenir qui satisfasse les *besoins* vitaux du Canadien français en train de *se faire* Québécois.

Il est significatif et signifiant que le cinéaste canadien français le plus doué et qui remet le plus en question ce cinéma film après film, Gilles Groulx, soit aussi le plus conscient du drame canadien français vécu (et le plus déchiré, le plus sur un qui-vive délirant perpétuel, dont il ne peut être question de se libérer qu'en libérant la collectivité dont on fait partie de sa condition aberrante de collectivité dépossédée, puisque aussi bien il n'y a d'identification possible pour un homme, et un cinéma, que dans le processus de sociétalisation selon lequel s'effectue l'échange dialectique capacités-besoins — Gilles Groulx fait partie du groupe *parti pris*, une pensée *parti pris* est constante et fondamentale dans le cinéma de Groulx).

Toutes les études des marchés et des grammaires n'y suffiront guère, ni les divers « accommodements » auxquels voudront bien songer tant d'intermédiaires, de fonctionnaires et de bonnes âmes. Tous les Commissaires de la Culture... Le véritable problème en est un d'affrontement, entre nouveaux cinéastes canadiens français et ces Commissaires de la Culture, de par le choix de leur emploi et les obligations en procédant, agents de la dépossession infligée au Québécois, que trop souvent celui-ci est le premier à faciliter, un vieil automatisme de colonisé rusé le faisant « s'arranger » du pire (l'opération *Vie heureuse de Léopold Z*). C'est-à-dire qu'il y a un problème canadien français, dont découle un nouveau cinéma, qui l' « insiste ». D'où sa mise en accusation par « l'ordre établi ». Et c'est dire, dans un système capitaliste, sa problématique infernale, le cinéma coûtant ce qu'il coûte. Comprendre le problème autrement, c'est n'y rien comprendre.

Assez explicites sont les réponses des cinq auteurs de films canadiens français dont on peut raisonnablement attendre une œuvre cohérente, sinon sans accidents, fidèle à chaque auteur, influentielle et d'une universalité suffisante pour véhiculer à travers le monde une représentation juste du Québec actuel. Et c'est-à-dire essentiellement celle d'une collectivité qui joue très précisément un devenir ou sa cessation (l'absorption par les États-Unis).

Vouloir élucider ce nouveau cinéma canadien français en fonction de chiffres seulement conduirait à n'y comprendre rien. C'est Gilles Groulx qui situe le problème à son niveau réel, et crucial : « La dépendance étant un fait, l'idée de libération devient opportune. Le cinéma étant expression de culture, nous pensons qu'il sera instrument de celle-là. »

Le Chat dans le sac, de Gilles Groulx, 1964, n'a encore été exploité dans aucune salle du Québec — ni d'ailleurs.

Au même moment, en chantier : *Yul 871*, un film de Jacques Godbout, autre production de l'O.N.F., pour lequel on fait venir à Montréal Charles Denner. Coût de la production : 165 000 dollars. *Le Chat dans le sac:* 46 000 dollars. Le grand film historique O.N.F., montré une seule fois à la télévision, *Le Festin des morts :* 300 000 dollars, film qu'il faut moins juger au niveau de la mise en scène académique

et maniérée de Fernand Dansereau qu'à celui du scénario et des dialogues d'Alec Pelletier : images d'Epinal d'après les relations des Jésuites arrivés les premiers en Nouvelle-France, agencées pour réduire les Indiens — et, par transposition évidente dans l'actualité, le peuple québécois soudain averti de son droit à l'autodétermination — à une masse primitive et ignorante dont il faut châtier l'élan revendicateur, dont il faut détruire la vitalité, dont il faut assurer le salut...

Parallèlement, Radio-Canada prépare sa propre offensive cinéma. On annonce vingt-six longs métrages C.B.C.-Toronto, pour la télévision de langue anglaise. L'entreprise d'Etat a donc réagi, et l'on voit mal comment de nouveaux cinéastes canadiens français indépendants pourront résister à l'opération « fédéraliste » amorcée avec de tels capitaux...

Et pourtant, alors qu'on célébrait le soixantenaire du Ouimetoscope, ce qu'il y avait de plus significatif était sans doute qu'il n'y a plus que Jacques Godbout et Gilles Carle à l'O.N.F., que tous les meilleurs jeunes cinéastes canadiens français tentent de s'organiser à l'intérieur de structures leur garantissant, au moins, une indépendance relative.

Pierre Patry, le premier et il y a déjà plus de deux ans (le premier dans la mesure où l'aventure *A tout prendre* de Claude Jutra ne s'inscrit pas dans le cadre d'une production indépendante élaborée durable), a fondé « Coopératio inc », avec une très jeune équipe investissant temps, travail et talent. Un local et un personnel minimum, Ariflex et Nagra ; les laboratoires leur concèdent d'importantes avances, et France-Film leur assure avances ou facilités de distribution. Il a été calculé qu'il faudrait cinq ans après la sortie de chaque film pour recouvrer tous les investissements en participation. « Coopératio », chanceux de jouir de l'appui de France-Film (Télé-Métropole), pour qui c'est le seul moyen de rivaliser avec le double monopole d'Etat O.N.F.-Radio-Canada, s'avère incontestablement l'entreprise la plus nécessaire pour un cinéma indépendant demain.

Mais ce qui pourrait faire de 1966 l'année « Coopératio », ce qu'il faudrait absolument ce serait la sortie de deux films confiés à deux cinéastes d'envergure : Patry produit les prochains films d'Arthur Lamothe et de Michel Brault, *Poussière sur la ville* et *Entre la mer et l'eau douce*. Il s'agit dans les deux cas de films auxquels tenaient leurs auteurs, auxquels collaborèrent des écrivains au niveau du scénario, avec une distribution professionnelle...

Enfin, Gilles Groulx, que ses qualités d'homme, ses dons, son intuition et sa connaissance du cinéma placent au tout premier rang des nouveaux cinéastes canadiens français, le désignant d'ailleurs corrélativement comme première victime à abattre aux pouvoirs et administrations en place, Gilles Groulx a dû lui aussi quitter l'O.N.F. et fonder une compagnie privée. Ce qu'il a fait avec le caméraman Bernard Gosselin et les cinéastes Jean Dansereau et Denys Arcand — si je devais parier sur un sixième cinéaste d'envergure ici, je parierais sur Arcand, dont je n'ai malheureusement vu encore que *Champlain*... « Les cinéastes associés ». Ils ont un local, ils espèrent se procurer un équipement technique minimum, pour l'instant ils se louent à qui en veut. Lorsque les services de l'un d'eux sont requis, c'est avec « Les cinéastes associés » que l'employeur doit signer un contrat. Ils se sont entendus sur un salaire annuel maximum, qu'aucun ne dépasserait, quels que soient les films sur lesquels il travaillerait, tout l'excédent étant alors versé dans la caisse des « Cinéastes associés ».

Et voilà... Tout s'est consommé en quelques mois...

Si l'on met à part Claude Jutra (qui vient de partir pour Los Angeles, où il doit enseigner le cinéma quatre mois à l'U.C.L.A.), individualiste, très désabusé après l'expérience *A tout prendre*, et qui ne fut jamais un employé de l'O.N.F. au sens strict du mot, il est évident que les cinéastes canadiens français qui ont quelque chose à dire tenteront désormais de le dire par n'importe quels moyens sauf l'O.N.F., qui demeurera étroitement lié à la naissance de ce même nouveau cinéma contre lequel aujourd'hui il s'inscrit.

L'O.N.F., une fois installé à Montréal, fut l'atelier inimitable, sans lequel jamais n'aurait été possible le point de départ sans précédent : *Corral*, *Capitale de l'or*, *Paul Tomkowicz*, *Raquetteurs*, où tant purent entreprendre, aussi bien sur le plan de la recherche technique que sur celui de la création, un extraordinaire travail de défrichement, d'appréhension, de maîtrise du cinéma. Mais, parallèlement (ce que les observateurs de l'étranger préféraient ne pas voir, et leurs dithyrambes justifiaient l'ostracisme à l'O.N.F.), cet organisme au potentiel incomparable s'enlisait dans une bureaucratie qui ne pouvait pas à un certain moment ne pas entrer en conflit avec des créateurs tout à l'intensité de recherches et de découvertes qui les poussaient toujours plus avant. Puis, après 1960, la conjoncture historique accula l'O.N.F. à une politique autodéfensive, puisque organisme du pouvoir fédéral, dont voulaient se servir des éléments extrêmement favorables à l'émancipation québécoise enfin projetée, et le durcissement de ses positions par l'appareil directeur précipita des ruptures devenues inévitables.


Claude Jutra - « A tout prendre » (Johanne Harelle).

C'est la vieille histoire du choix à faire entre les conventions existantes et les risques qu'il y a à vouloir réinventer un monde à hauteur d'homme, cet homme dans sa spécificité et dans son historicité réelle. Comme il y a cette vieille histoire d'un mouvement de l'Histoire irréversible... Ai-je besoin de dire que j'ai parié sur Brault, Lamothe, Groulx, et Lefebvre ?... Au-delà même de tout pari il existe des besoins qui singularisent chacun, et une fidélité à soi-même...

Patrick STRARAM.

1

2



le cahier critique

1 MILOS FORMAN :
Les Amours d'une blonde,
Hana Brejchova.

2 SAMUEL FULLER :
The Naked Kiss,
Anthony Eisley, Constance Towers.

3 ROMAN POLANSKI :
Repulsion,
Catherine Deneuve.

Victime et bourreau

REPULSION (REPULSION) Film de ROMAN POLANSKI. *Scénario :* Roman Polanski, Gerald Brach. *Images :* Gilbert Taylor. *Musique :* Chico Hamilton. *Montage :* Alastair McIntyre. *Son :* Leslie Hammond. *Interprétation :* Catherine Deneuve (Caroline Ledoux), Ian Hendry (Michel), John Fraser (Colin), Patrick Wymark (le propriétaire), Yvonne Furneaux (Hélène), Renée Houston (Miss Balch), Helen Fraser, Valerie Taylor, James Villiers, Hugh Futcher, Mike Pratt, Monica Merlin, Imogen Graham. *Production :* Michael Klinger-Tony Tender-Gene Gutowski, 1964. *Distributeurs :* Dicifrance. *Durée :* 1 h 41 mn.

On connait les difficultés qui retardèrent et risquèrent un moment de compromettre définitivement la sortie de *Repulsion* sur les écrans français. Seuls sans doute la notoriété de Catherine Deneuve et quelque hasard de programmation permirent-ils au film de bénéficier d'une sortie honorable. Cet aveuglement des distributeurs et exploitants joint à un accueil plus que mitigé de la grande presse démontre malheureusement le peu d'affinités du public français avec l'insolite cinématographique et les délectables beautés de l'effroi. Seul, dans cette lignée, *Psycho* obtint le succès qu'il méritait mais cela est une autre histoire, Hitch ayant de longue date, et fort justement gagné l'aveugle confiance du spectateur.

En première analyse, *Repulsion* est donc une œuvre de terreur pure. Ce n'est pas là un mince défaut aux yeux d'une audience saturée de *Fantômas* pasteurisés en autoclave, prisonnière d'un confort moral rigoureusement aseptisé dont l'effroyable institut de beauté où travaille Carol est l'approximative réplique en vase clos. Comme l'écrivait François Truffaut: « La peur est une émotion *noble* et il peut être *noble* de faire peur. Il est *noble* d'avouer que l'on a eu peur et que l'on y a pris du plaisir. Un jour ou l'autre, seuls les enfants auront encore cette noblesse. » Il ajoutait — à propos des *Oiseaux* — qu'on ne pardonnait pas à Hitchcock d'avoir voulu nous terrifier et surtout d'y être parvenu. Aussi paradoxal que cela puisse paraître, ce sont un peu les mêmes reproches qui furent adressés à Polanski. Je pense à ce chroniqueur étonné et furieusement déçu de ne point retrouver ici les charmes naïfs de certains films d'épouvante. A peine, suivant la mode, l'exégète parvenait-il à simuler quelque plaisir à la projection d'un médiocre Freddie Francis qu'il se trouvait déjà confronté à une œuvre appartenant au même registre, certes, mais infiniment plus élaborée et, tout compte fait, plus intelligente que la moyenne de la production courante. Comment dès lors prendre ses distances ? comment échapper au film si les procédés refusent d'apparaître au premier coup d'œil ? S'ensuit dès lors une confusion et un désarroi bien compréhensibles auxquels on fera front en accusant *Repulsion* d'être une farce macabre ou un exercice grand-guignolesque, ce que précisément le film de Polanski n'est à aucun moment.

Il faut remarquer en ce sens que la première partie du film, avant le meurtre, est certainement la plus angoissante et la plus terrifiante parce qu'il ne s'y passe rigoureusement rien qui ne soit, explicitement, angoissant ou terrifiant. Nous ne sommes confrontés alors à aucune situation identifiable donc rassurante. Polanski se contente de dévoiler avec précautions les signes auxquels, tout à l'heure, il donnera un sens. Comme le personnage de Carol, autour duquel il évolue d'un mouvement pendulaire, le film est encore vide, chargé d'un potentiel d'effroi qui ne tardera pas à se manifester mais dont il est impossible d'anticiper la forme physique. Cet univers de limpidité feutrée et d'errances somnambulesques s'affirme comme le véhicule idéal de la peur. Ce n'est pas seulement le calme avant la tempête — ce qui finalement relèverait des procédés les plus usités — c'est, en soi, la description d'un authentique cauchemar climatisé où les formes et les objets les plus quotidiens deviennent d'incompréhensibles médiums de peur. Un cauchemar immobile donc, qui évoque sans mal ces insupportables locaux rigoureusement insonorisés où le moindre froissement prend une dimension d'apocalypse. Certes nous sursauterons lorsque Carol aperçoit, en un éclair, le reflet d'un homme dans un miroir mais notre réaction physique aurait-elle été aussi intense si l'inaction et l'apparente vacuité de Carol ne nous avaient préparés à tout ?

Polanski s'est visiblement méfié de son sujet : une œuvre de commande qui aurait fort bien pu ne guère se distinguer d'un honnête William Castle. C'est à cause de cette appréhension sans doute que l'intelligence du récit et la volonté de dominer totalement le matériau proposé masquent en partie la sensibilité qui affleurait plus librement dans *Le Couteau* ou *Quand les Anges Tombent*. Le premier meurtre est en ce sens exemplaire. On me dit que la séquence est ratée, qu'on ne perçoit à ce moment ni peur, ni violence. C'est bien ainsi pourtant que Polanski l'a voulu. Le meurtre n'était en somme qu'une charnière permettant de faire basculer le récit. Il convenait donc de dédramatiser l'événement, lui retirer tout potentiel émotionnel en même temps qu'un blanc sonore marquait nettement une position de recul ou d'attente. Après cet acte, Carol est condamnée à demeurer dans cet appartement qui lui est à la fois piège et refuge. Ces pièces que le grand angle va distendre, ces plafonds se perdant en de fausses perspectives et plus tard le bourdonnement incessant des mouches expriment clairement l'essence d'un monde larvé, d'un univers artificiel où les manifestations de la vie se réduisent à l'évocation de la sécurité utérine et aux syndromes de la décomposition.

C'est sur ce seul plan, celui de la parabole psychanalytique, qu'il est permis de chicaner Polanski. Non qu'il ait commis de flagrantes erreurs, au contraire. Mais s'étant refusé le recours au lyrisme, les symboles employés prennent inévitablement l'apparence de figures de rhétorique. La hantise des mouvements rythmiques (fut-ce celui d'une pendule), les oreillers qu'il faut sans cesse remettre en place, cela rappelle par trop précisément certains cas décrits par Freud dans son « Introduction à la Psychanalyse ». De même les fissures soudaines et les mains tendues surgissant des murs devenus pâteux empruntent-elles trop évidemment à un répertoire devenu classique. On craint un moment de voir ces anguilles émergeant du lavabo (connaissez-vous Boris Vian ?) mais il n'y sera fait, intelligemment, qu'une allusion dialoguée alors que la meilleure trouvaille en ce domaine demeure ces pommes de terre germées magnifiquement obscènes qui fascinent et repoussent en même temps comme ces méduses nouvellement échouées. Le personnage de Carol lui-même participe de cette troublante dualité.


Catherine Deneuve . Repulsion.

Contrairement à ce qui a été écrit, Carol n'est pas indifférente aux choses du sexe. Mettons les points sur les i : il s'agit d'une nymphomane mais elle seule sait, en rêve, se faire l'amour. Ses hallucinations sont peuplées de viols qui, par leur caractère obsessionnel, s'opposent totalement à la sexualité normale de sa sœur. Lorsqu'elle entend le couple dans la chambre voisine, les gémissements et les plaintes, qui indiquent avec un étonnant réalisme les différentes phases de l'orgasme, lui sont autant d'appels indéchiffrables provenant d'un monde inconnu. Gageons que furent pareillement surpris les inévitables ricaneurs pour qui cette admirable bande son prenait le caractère d'une authentique découverte. Pour ce plaisir qu'il est capable de donner — d'infliger ? — Carol déteste l'homme. Lorsque l'approche devient par trop nettement sexualisée (les avances du propriétaire) elle ne se contente pas de fracasser le crâne ou de noyer dans une baignoire (scène supprimée) elle emploie un rasoir dont la fonction d'émasculation est sous-entendue, illustrant ainsi certaines lignes attribuées à Mandiargues sur le bon usage des théières britanniques et l'idéal homme-tronc des épouses anglaises. Car au-delà du film de terreur et du message sexuel, il y a, une fois de plus dans l'œuvre de Polanski le portrait d'une femme. Portrait sans complaisance aucune où personne n'est épargné, à commencer par ces redoutables coquettes sur le retour, fanatiques du lift et du peeling, qui donnent à l'amour une saveur de fibres synthétiques. Seule Carol bénéficie par moment d'une réelle sympathie ou d'un éclair de pitié succédant à l'effroi. Sans doute, aux derniers plans, est-elle réconciliée avec elle-même. Sans doute aussi est-il trop tard et Polanski consent-il enfin — comme si cela n'avait plus d'importance — à dévoiler le visage de Carol enfant. Cet extraordinaire regard — le seul à ne pas fixer l'objectif du photographe — qui rejoint dans le temps cet autre regard qui ouvrait le film.

Alors seulement, une fois la boucle bouclée, une fois joué le drame découvrons-nous in-extemis la véritable Carol qui est, aussi, cette héroïne maudite dont le portrait nous était par avance connu : « Je suis la plaie et le couteau ! / Je suis le soufflet et la joue ! / Je suis les membres et la roue / Et la victime et le bourreau ! »

Michel CAEN.

Double Kiss

THE NAKED KISS (POLICE SPECIALE). Film américain de SAMUEL FULLER. *Scénario :* Samuel Fuller. *Images :* Stanley Cortez. *Musique :* Paul Dunlap. *Décors :* Eugène Lourie. *Montage :* Jerome Thoms. *Interprétation :* Constance Towers (Kelly), Anthony Eisley (Griff), Michael Dante (Grant), Virginia Grey (Candy), Patsy Kelly (Blanche), Betty Bronson (Mme Joséphine), Marie Devereux (Dusty), Karen Conrad, Linda Francis, Barbara Perry, Walter Mathews, Betty Robinson, Christopher Barry, George Spell, Neyle Morrow, Monte Mansfield, Fletcher Fist, Gerald Milton, Gerald Michenaud, Breena Howard, Sally Mills, Edy Williams, Bill Sampson. *Production :* Leon Frankees - Samuel Fuller - Allied Artists, 1964. *Distribution :* Athos Films. *Durée :* 1 h 29 mn.

Laissant de côté bien des choses qui seront sûrement dites par d'autres, je me bornerai à avancer que ce film est d'abord vrai, qui est bâti sur les outrances de la vie. Mais au lieu de les fabriquer comme dans *Shock* (où elles étaient admirablement fabriquées), Fuller s'est contenté de les sélectionner. La recréation (d'une outrance à la mesure du choix) se fit après. Comment ? Le processus est forcément un peu mystérieux, mais je crois qu'on peut dire qu'une idée, quelle qu'elle soit, il lui suffit de traverser le cerveau d'un Fuller pour se trouver déjà portée à un état second — pour ne pas dire troisième. Sans doute en va-t-il toujours un peu ainsi dans la création. Disons qu'ici c'est plus évident qu'ailleurs. Quant à la sélection, elle se fit à partir de ce principe d'une extrême fécondité qui consiste à suivre la femme. Principe qui guida l'œuvre entier de Mizoguchi, de Bergman, la dernière œuvre de Givray (*L'Amour à la chaîne*, à ne jamais oublier), et la seule de Paule Delsol (*La Dérive*), pour inachevée qu'elle fût.

Car, pour qui aime la vie, c'est-à-dire d'abord l'accepte, fût-ce pour la voir en noir, et quitte à se résigner aussi à la lutte, c'est la grande hypothèse de base (quoique pas la seule, et mis à part le cas Godard, qui tantôt la prend au départ, tantôt la trouve à l'arrivée, et de toute façon s'aiguille sur plusieurs à la fois), c'est la grande idée, pour retenir la vie, que s'en tenir à la femme. Elle est l'être qui vous conduit à tous les autres êtres puisqu'elle les fait, ou se donne à eux, et qui possède toutes les capacités du monde, de lutte comme de résignation — en cela, comme en tout, être des extrêmes.

Et c'est l'être aussi par excellence qui appelle, ou reçoit, en tout cas encaisse comme pas un, le plus vaste échantillon qui soit de tous les coups possibles du sort. Un révélateur, donc, et catalyseur du destin, cordon pour en suivre la trame — et parfois Bickford, car c'est d'explosion en explosion qu'on va (et je dis ici le sujet du *Kiss*), ou paratonnerre idéal pour en recevoir et canaliser les foudres, électrode aussi bien pour en provoquer les décharges, si tant est que le destin est autant ce qu'on reçoit que ce qu'on secrète, chacun étant toujours responsable, comme Nana qui lève le doigt dans *Vivre*, et irresponsable comme elle.

Or donc, dans le *Kiss*, une femme marquée de récurrences fatales, vouée, se vouant, à un certain type de rapports négatifs avec les autres, bref : vouée à rater ses hommes, tombe de piège en piège, croisant entre temps des landaus qu'elle sait ne jamais devoir emplir, et des enfants cassés qu'elle essaie de raccommoder.

Et nous la voyons frappée par de bien plus impressionnantes foudres que celles sous lesquelles se tordait le héros de *Shock* — admirable film, ça oui, mais où une suite de coups de poing magistraux, magistralement calculés, nous étaient trop magistralement assénés, et avec une trop magistrale régularité, pour que cette belle constance dans la qualité, le nombre et le rythme, ne nous fit pas à la longue sombrer dans une sorte de léthargie. Ceci quant au côté physique de la chose, et pour peu dire de l'intellect qui voyait la somme des significations se diluer finalement dans leur redondance. Dans le *Kiss*, la force dégagée est non moins (peut-être plus) immense, mais rentrée quand il le faut, quand il faut, sortie, et de façon aussi heurtée qu'imprévue, ce qui ne veut pas dire non contrôlée, mais sur-contrôlée, son exercice et sa répartition étant régis par de plus secrètes lois. Secrètes au point que ce film dont la ligne (femme ou destin), ou la grille (encore que le mot évoque une opération de déchiffrement à caractère sélectif donc restrictif), est évidente, ce film surprend d'être si évidemment obscur. Je veux dire que tout se passe comme s'il était sans thème, sans ton, sans sens. Car le thème n'est pas la prostituée, le ton n'est pas le réalisme, et le sens n'est pas le rachat — pour ne mentionner que trois des possibles. En même temps, dire que c'est un film athémal, atonal et non sensique serait un peu abusif. Disons donc qu'il joue, en-



Virginia Grey et Constance Towers : The Naked Kiss.

tre ces différents niveaux, et à l'intérieur de chacun d'eux, un jeu subtil d'entrée-sortie, d'aller-retour, d'acceptation-refus, jeu bizarre mais non sans règles, et qu'on pourrait même essayer d'analyser si on en avait le temps. Pour survoler l'un des résultats du processus : d'un côté, le film n'est rien d'autre que l'histoire, et — transparence —, la conscience des signes se dissout dans le spectacle ; de l'autre, — transmutation que le film est prêt à tout instant à faire ou laisser s'opérer —

il se fait spectacle de signes, et l'hyperconscience tend à l'opacité. Sans parler du jeu ambigu, toujours de mise, auquel se livrent les signes, d'un autre ordre, du destin.
Dit autrement et globalement : la provocation fullerienne, opération-réveil type, basée sur le choc de choses ou notions ordinairement incompatibles (raciales, politiques, etc. — chacun ici peut faire son topo), et qui poussée à la limite devient l'opération-sommeil de *Shock* (l'hypnose — ou plutôt la catalepsie — étant parfois la forme que prend la fuite salutaire devant des incompatibilités inassimilables — auquel cas tout ce que j'ai dit contre le film se retournerait en pour), se situe dans le *Kiss* au niveau de l'être même du film, tendu entre deux formes de cinéma ordinairement soumises à la ségrégation.
Alors, le mieux, pour commencer, et peut-être pour finir, est-il de se contenter de bien encaisser le film, un peu comme l'héroïne reçoit certain baiser — qui le baptise — et y perçoit le goût bizarre d'un certain coup du sort — toutes significations immédiatement saisies dans une totalité qui ne renvoie qu'à elle-même, certitude rebelle à tout déchiffrement d'analyste.
Mais n'est-ce pas ainsi qu'il faut toujours plus ou moins recevoir le cinéma ? Comme ces goûteurs de vins qui font le curieux métier de goûter les vins pour les différencier et qualifier, et ce, sans l'aide aucune des critères de la chimie, du coup très dépassée — ce qui ne veut pas dire que la chimie — ici la technique — soit pour autant dépourvue de tout intérêt, bien sûr.
Goûtez *Naked Kiss*. Et que celui qui n'est pas un fantôme ose dire qu'il n'a rien senti. — Michel DELAHAYE.

La cour martiale

THE COURTSHIP OF EDDIE'S FATHER (IL FAUT MARIER PAPA). Film américain en panavision et metrocolor de VINCENTE MINNELLI. *Scénario :* John Gay, d'après le roman de Mark Toby. *Images :* Milton Krasner. *Musique :* George Stoll. *Chansons :* Victor Young et Stella Unger. *Décors :* George W. Davis, Urie McCleary, Henry Grace et Keogh Gleason. *Costumes :* Helen Rose. *Effets spéciaux :* Robert R. Hoag. *Montage :* Adrienne Fazan. *Son :* Franklin Milton. *Interprétation :* Glenn Ford (Tom Corbett), Shirley Jones (Elizabeth Marten), Stella Stevens (Dolly Daly), Dina Merrill (Rita Behrens), Roberta Sherwood (Mme Livingston), Ronny Howard (Eddie), Jerry Van Dyke (Norman Jones). *Production :* Joe Pasternak - Euterpe - Venice - Metro Goldwyn Mayer, 1963. *Distribution :* M.G.M. *Durée :* 1 h 55 mn.

Les sorties tardives rendent aisée la prophétie posthume. Si, à humer la chair fraîche, le critique extrapole, encore mieux s'accorde-t-il le droit de dire qu'il avait tout prévu, devant une œuvre que le temps a mortifiée. Il est probable que Minnelli n'attachait pas une importance particulière à cet invisible procès, et surtout qu'il n'avait guère envisagé d'y plaider sa propre cause. Un recul de quatre ans suffit à établir l'accusation, aussi bien que la défense. Car Minnelli ne viendra pas au débat sans armes ni arguments, quoique non prévenu de l'audience. Il a introduit ici, comme en nombre d'autres jalons de son œuvre (les plus récents étant *Some Came Running* et *Two Weeks in Another Town*), une théorie de l'art selon son cœur. A posteriori, les conceptions esthétiques exposées dans *The Courtship of Eddie's Father* justifient l'engouement de naguère et notre violent désaveu des productions récentes, *Goodbye Charlie* comme *The Sandpiper.* Le passe d'intermédiaire. » La riposte vient aussitôt, et là nous entendons la voix de l'auteur : « Dans ce cas, on ne devrait jamais pleurer au cinéma ? » Un point pour Minnelli.
Autre exemple. Pour se remarier, le père hésite entre deux femmes, la sophistiquée et la bonne ménagère. Le rejeton a choisi celle qui aime les enfants. Il déteste la sophistiquée, justifiant ainsi la décision : « Dans les illustrés, les mauvaises femmes ont toujours les yeux fendus, et les gentilles ont l'œil rond. » Le père, qui incline vers la sophistiquée à l'œil fendu — vérifiant ainsi l'opinion de France Roche selon qui les hommes sacrifient leur plaisir à leur vanité — refuse d'admettre cette classification arbitraire. Tout le film tend à démontrer la justesse des bandes


Ronny Howard et Glenn Ford : The Courtship of Eddie's Father.

ver et le fruit, nous les voyons aujourd'hui inséparables.
Eddie et son père transmettent le message en clair. Nul délire interprétatif n'est à craindre. Il s'agit bien, et on ne nous mâche pas les mots, des rapports de l'art et de la vie, donc de la représentation de la vie. Eddie est un petit garçon âgé de six à sept ans, dont la mère vient de mourir. Il semble avoir reçu le coup avec une sérénité bien proche de l'insouciance du premier âge. Son père l'incite à persévérer dans une attitude « virile ». Pourtant, un jour, à l'occasion de la mort d'un poisson rouge, l'enfant pique une crise de nerfs. Le père s'indigne d'un sentimentalisme tourné vers un objet aussi médiocre. On lui explique le « transfert » : le petit garçon reporte sur un élément secondaire le chagrin essentiel qu'il n'ose exprimer. Redoublement de la fureur du père. « A fish is a fish », dit Glenn Ford, avec la même énergie que King Vidor pour affirmer : « A tree is a tree ». Et il répète, il précise : « Un poisson est un poisson. Si j'ai envie de pleurer, je pleure. Je me dessinées. La femme à l'œil fendu se révèle être une méchante et une égoïste. Cela signifie sans le moindre doute, dans l'esprit du metteur en scène, que les schèmes de l'art — et il emprunte à dessein les règles du plus sommaire, celui des « comics » — conduisent droit à la vérité, donc à la vie. Second point pour Minnelli, et coup bas porté au réalisme.
On pourrait multiplier les preuves de cette détermination de l'auteur à se blanchir. Dans son film rien n'est avancé en direct. Tout arrive par une sorte de ricochet, donc par le plus ostensible *artifice.* Le père ballotte d'une femme à l'autre, incapable de trancher par la certitude de l'amour. Eddie lui révèle la nature de l'amour, en adoptant comme petite amie une fillette affreuse, et qu'il sait affreuse. Il impose son choix avec une dignité impériale, et oblige son père à définir et assumer une attitude personnelle. Ainsi va le film entier, moulant le plein à partir du creux, cernant la ligne par l'environnement. Un tel procédé, qui nie l'appréhension naturelle des choses, comporte un

risque énorme. Celui de tuer la vie réelle, au profit d'un univers où les schèmes les plus élémentaires et les plus absurdes trahissent leur rôle de truchement pour accéder à une existence autonome. Dès lors plus rien ne masque leur pauvreté, leur indigence, leur niaiserie. C'est le drame des *Goodbye Charlie* et autres *Sandpiper* dont l'esthétique ne reflète que le vide et la sottise prétentieuse. La philosophie de l'œil recréateur, qu'il soit rond ou fendu, devient une recette de bonne femme quand elle refuse l'incarnation de la chair et du sang.

Mise au point faite, il ne serait pas mauvais de rendre hommage à l'orgueil de la position minnellienne. Voici un homme qui nous lance un défi : « Entre les quatre murs de mon décor standard, je puis vous peindre n'importe quoi, y compris l'Amérique entière. » A sa façon, à l'intérieur du système qu'il s'est créé, il tient le pari. Qu'est-ce que l'Amérique ? Un pays de femmes. Qu'est-ce que les femmes ? Il y a trois espèces : l'écervelée imprévisible, qui additionne le bon sens et la connerie, en saupoudrant le tout d'une culture pataphysique. Ici, on l'appelle Miss Montana. En France, on dirait une « nana » tout court. Et puis, on trouve la classe montante, celle des femmes de tête et mantes religieuses, les « égales » de l'homme. Ici, la sophistiquée à l'œil fendu tient le rôle. Enfin, il y a la bonne ménagère, qui torche les gosses et brandit les casseroles. Pas d'histoire, pas de problème, mais un avenir bien triste. Ce film est cruel. Il ne flatte pas le portrait. La dictature des mioches, le rose bonbon qui entoure la mort, la nécessité du « Keep Smiling », tout cela est traduit avec une netteté impitoyable. Satire qu'accroit, involontaire mais d'autant plus efficace, le constant mauvais goût de Minnelli. Mauvais goût dans la pudeur ostentatoire, plus encore que dans l'impudeur subconsciente. A ce plan, il faudrait analyser chaque scène où intervient l'enfant, pour bien savourer la barbarie minnellienne. Préférons signaler d'un trait le mauvais goût, là où les dévots de province l'attendent le moins, dans les décors, la couleur, etc. On nous rebat les oreilles avec le goût exquis, l'élégance, etc. de Minnelli. Cela dure depuis vingt ans. Je crie pouce. L'œuvre de Minnelli ressemble à un hôtel de grande classe. Quand vous allez à l'hôtel, vous voyez un mobilier de style (des copies d'ancien, évidemment, mais d'assez bonne qualité), des boiseries en bon état, point de couleurs discordantes et on a mis des fleurs partout. Cependant vous ne criez pas au chef-d'œuvre. Vous ne dites pas : c'est Michel-Ange, c'est Vinci ! Vous dites : c'est un bon hôtel. Nous n'en pouvons mais, si la critique de cinéma est composée de garçons d'étage et de femmes de chambre qui s'extasient sur le chic du palace qui les emploie. Donnez à ces braves un bon pourboire, et passons à autre chose. Car le mauvais goût implicite de Minnelli n'est pas un défaut. Il tendrait même à la vertu dans un art qui restera le dernier à tenir l'harmonie et les teintes pastel pour un critère de qualité. Aimons en Minnelli son agressivité, plutôt que les douceurs du salonnard. Dans la mesure où son *Eddie's Father* ressemble à un manifeste agressif, il nous intéresse. Du maximum d'arbitraire, le meneur du jeu tente d'obtenir un maximum d'émotions. Tantôt, il réussit, tantôt il échoue, mais l'effort inspire un certain respect.

S'il faut chercher dans l'œuvre de l'inégal Vincente son vrai film sur la mort, ce n'est pas du côté de *Goodbye Charlie* que nous irons, à la différence des inconditionnels irrécupérables. L'idée de la mort domine comme jamais cette « comédie » où la mère absente parait d'abord oubliée, puis reconquiert peu à peu « l'espace vital », au sens strict. Après la désinvolture du début, illustrant les truismes sur la pérennité de la vie, une gravité sourd de plus en plus de la peinture des bêtises accomplies par les survivants. Conforme au système décrit plus haut, la présence de la morte gagne en densité à mesure que l'efflorescence de la vie submerge de plus en plus les personnages, s'étendant comme un cancer. Minnelli sait que l'effroi ne provient guère du néant, mais plutôt de l'expansion de l'univers. Pour cette vision angoissée de l'élan vital — après tout il « pense » peut-être ; exit John Houseman ! — la cour concède à l'accusé un nouveau sursis. — Michel MARDORE.

Indiscrétions

LASKY JEDNE PLAVOVLASKY (LES AMOURS D'UNE BLONDE). Film tchécoslovaque de MILOS FORMAN. *Scénario :* Milos Forman, Jaroslav Papousek et Ivan Passer. *Images :* Miroslav Ondricek. *Musique :* Evcen Hilin. *Décors :* Karel Cerny. *Montage :* Miloslav Hajek. *Interprétation :* Hana Brejchova (Andula), Vladimir Pucholt (Milda, Vladimir Mensik (le réserviste Vacovsky), Ivan Kheil, Josef Sabanek, J. Vostrcil, Milada Jezkova, Z. Lorencova, A. Blazojovsky. *Production :* Sebor-Bor, Ceskoslovensky Film, 1965. *Distribution :* Studio 43 Distribution. *Durée :* 1 h 25 mn.

On le dit « cinéaste yé-yé ». Pour ouvrir son second film, une fille joue de la guitare et chante avec conviction une rengaine « yé-yé ». Voilà pour la réputation. On le dit plein d'humour, d'ironie même. Un long plan fixe sur la fille, un rien de trop sérieux dans sa manière de marteler les syllabes, voilà pour le sourire. On le dit réaliste. Là, minute ; ce chant est un petit bout de rêve qui s'accroche à l'écran, s'installe sans pudeur, et va peut-être bousculer nos préjugés. Minute encore : la caméra glisse sur une tapisserie à fleurs, découvre une table en désordre, des silhouettes de filles dans des lits, des pieds au bout des lits. Dans la pénombre, deux voix qui chuchotent. Des mains, des visages. Nous y sommes. En deux plans, Forman a fait volte-face : après la fille qui se donne en spectacle, la fille qui se cache. Après la voix trop assurée, la confidence et le murmure. Après l'exhibition, le secret.

A l'autre bout du film, la même caméra glissera le long d'une fenêtre éblouie par l'aube, se faufilera encore entre des lits jusqu'à ces mêmes visages et cette interminable confession à mi-voix, au bout du rêve. Un autre chant, plus ironique encore — l'Ave Maria de Schubert, version yé-yé — pourra éventuellement nous donner l'illusion d'avoir assisté à un spectacle. Mais à la moindre réflexion, le film nous apparaîtra dans l'éclairage indécis du rêve éveillé, de l'évocation, du balbutiement.

Un film tout entier maintenu dans ce no man's land, voilà la plus évidente nouveauté de l'art de Forman. A pas de loup, c'est ce no man's land qu'il faut explorer.

Donc Annette, dans l'ombre complice du dortoir, montre la bague qu' « il » lui a donnée. Mais cette main tendue, ce récit ébauché ne sont que prétextes à s'enfoncer dans une rêverie dont elle a le secret. Dans ce langage à mots couverts, sur ces visages à demi-cachés par les couvertures, ce que filme Forman est moins une confession qu'un émoi retrouvé, la trace fugitive d'un souvenir. La fille qui parle ne parle pas pour nous, ni pour sa copine. Elle parle pour elle toute seule, elle poursuit un rêve, et c'est ce rêve que Forman a décidé de poursuivre à son tour. Ou plus exactement les bribes de ce rêve, les miettes d'une rumination. La copine lui dit : « Tu dois lui faire un cadeau ». On filme les arbres de la forêt. Autour d'un tronc, une cravate. Un garde-forestier s'approche, l'air ahuri. Annette surgit, comme un animal surpris dans ses gestes familiers. L'étonnement du garde-forestier, c'est notre étonnement. Son regard épaté, puis attendri, c'est notre regard qui vient de violer un secret. La drôlerie de ce fonctionnaire obtus en arrêt devant un arbre qui porte une cravate nous renvoie à notre propre indiscrétion. Nous venons de voir quelque chose qui ne devait pas être vu, nous avons assisté à un rite qui ne nous concernait point. L'embarras succède à la curiosité. Nous sommes pris par notre propre piège. On ne peut plus reculer. On va tâcher du moins de se tirer d'embarras : en décuplant la curiosité, en multipliant les indiscrétions.

Déjà, *L'As de pique* était la peinture d'un personnage qui devait être — professionnellement — curieux, ou voyeur si vous préférez, ou indiscret, puisque sa tâche était de surprendre dans un magasin les clients qui essaieraient de voler. Tel était pris qui croyait prendre puisque, à son tour, le voyeur devenait le sujet du film, cible d'une caméra féline et attentive à ne pas perdre une miette de ce petit jeu de cache-cache. *Les Amours d'une blonde*, c'est encore un cache-cache. Exactement l'envers d'un spectacle. On ne voit que ce qu'il ne faut pas voir. On dit ce qu'il ne faut pas dire. On entend ce qu'il ne faudrait pas entendre. Gros plans au téléobjectif, plongées sur des personnages vus de dos, regards perdus qui semblent tellement ignorer la présence de la caméra, que tout à coup nous nous sentons gênés d'appuyer notre regard. L'univers de Forman est tout entier sous le signe de

l'indiscrétion. Celle-là même qui fera ouvrir une valise à une mère un peu trop excitée, ou qui fera écouter aux portes la blonde héroïne dans cette maison pleine de cris et de fureur, où se joue son destin. Mais au cinéma, filmer des regards indiscrets n'est pas la même chose qu'avoir un regard indiscret. La caméra d'un voyeur pour atteindre son but nous fait oublier que nous sommes voyeurs. Au contraire, celle de Forman ne cesse de nous le rappeler. Nous pénétrons dans un univers plein de regards curieux, d'oreilles peu délicates. Et si l'humour naît de ces rencontres, cet humour nous intéresse au plus haut point.
Pendant tout le film, Forman s'ingénie à mettre sa caméra à la place d'un témoin, d'un intrus. Et de souligner suffisamment l'indiscrétion pour qu'elle apporte la gêne, et que la gêne conduise au rire. Même la très officielle rencontre du responsable de l'usine et du « camarade-commandant » obéit à ce jeu. Elle est tout entière fondée sur ce qu'il ne faut pas dire, sur la gaffe : « La jeunesse a ses besoins, camarade-commandant... Vous ne vous en souvenez pas, quand vous étiez jeune, vous avez eu les vôtres... Ces jeunes hommes, vos soldats, à quoi seront-ils bons, en admettant que nous n'aurons pas de guerre avant cinquante ans. »
Ce langage est encore celui de quelqu'un qui parle pour soi tout seul, pour sa propre satisfaction. On croit rêver. La caméra souligne la gaffe, mais la gaffe, c'est d'abord que la caméra soit là, que nous nous sentions témoins de ce « trop-dire ». Cette gaffe du moins va faire rebondir notre curiosité et notre réflexion sur la curiosité. Dans une petite gare pleine de monde, on attend l'autorail. Nous *savons* que cet autorail va débarquer des soldats pour les ouvrières. A partir de là, Forman peut bien nous montrer les images les plus banales, tout ce que nous verrons deviendra aussitôt suspect : le geste furtif d'un soldat qui ne se croit pas vu, la troupe de dos qui s'éloigne sur un chant un peu trop martial (pour la circonstance) — ces images parfaitement plates, et dont la platitude est encore accusée par le téléobjectif, sont chargées du coefficient affectif le plus fort. Entre les filles qui regardent et les soldats qui sont regardés, la caméra ne saurait être neutre qu'en apparence. Elle est au point où elle doit être traversée par la tension maximum, celle-là même qui engendre le rire. Comme chez Hitchcock, le spectateur est ici « l'homme qui en savait trop ». Et le plan apparemment le plus objectif n'est que le miroir des curiosités qui se tendent, image de notre propre curiosité.
Forman va porter cette technique à son paroxysme dans la scène du bal. Entre la table des soldats et la table des filles, les regards s'affrontent et se fuient. Rien que les regards. Nous surprenons les dialogues des filles entre elles, et des soldats entre eux. Le montage parallèle s'installe ici souverainement — on le retrouvera non moins magistral dans la scène finale chez les parents : c'est qu'à l'image de cette alliance qui roule d'une table à l'autre et qui pourrait bien être l'image clé du film, cette alliance qui va faire briller à la cantonnade le secret qu'on voulait justement cacher, Forman se donne pour tâche de colporter ce qui devrait être tu. Il court-circuite sans répit ces petits mondes qui tendent à se fermer, à se replier sur eux-mêmes, à se charger de rêves et d'illusions. Sa mise en scène vise à décharger ces condensateurs après avoir fait monter la tension au maximum. Et les étincelles qui jaillissent de l'opération ont l'éclat de parcelles de vérité. Elles nous surprennent et nous éblouissent d'autant plus que cette vérité semblait n'être pas faite pour la lumière, qu'on l'a apprivoisée dans l'ombre. Tout ce que l'on tenait si fort à ne pas exprimer, ces regards furtifs, ces mots au creux de l'oreille, ces secondes vides où l'on tente de rassembler ses idées, deviennent la substance même du film. « Je suis à l'auberge où à la confession ? » demande l'un des soldats au bal. A quoi fait écho le long questionnaire de la mère du garçon à la fille qui débarque. Pour Forman, c'est le cinéma lui-même qui est inquisition. Le cinéma ne peut que dévoiler des secrets.
Et le plus savoureux gag du film naîtra lui-même de ce motif. Quand au milieu de la scène d'amour, les deux personnages regardent un instant le spectateur, la fille demande au garçon d'éteindre la lumière. Après quoi, il s'aperçoit que le rideau est entrouvert. Ce rideau qui lui joue des tours, lui résiste indéfiniment, cette lumière qui parvient toujours à se glisser dans l'intimité de la scène d'amour, c'est la démarche du film tout entier, cette lutte dérisoire des êtres pour échapper au grand jour, blottir leur bonheur loin de tout regard. Le noir total qui se fait alors sur l'écran et qui pèse si horriblement est une trouvaille merveilleuse, avec le « où es-tu ? » du garçon. Sans cette indiscrétion de la lumière, du regard, le film n'existe plus, le couple n'existe plus, les personnages sont perdus dans le néant. A l'opposé, la saveur de la scène en famille vient de cette volonté de la mère de tout imaginer, de tout dire, de tout savoir, de tout éclairer au grand jour. Et parallèlement, pour Forman, d'exploiter à fond la situation : le lit à trois (père-mère-fils) et la fille seule.
A la réflexion, on se rend compte que seul le milieu populaire permettait une telle démarche. Cette volonté de dévoilement qui conduit Forman aurait été brisée par tout autre milieu. L'hypocrisie, les conventions, la loi des apparences auraient vite fait le noir sur le film. Au contraire Forman cherche dans les gens du peuple ce que Pagnol y avait trouvé : cet excès verbal qui vient toujours à bout du mystère et des cachoteries. Gaffe ou indiscrétion, tout finit par se savoir dans ce monde où les langues ne restent pas longtemps liées.
Ce n'est pas par hasard si le cinéma de l'intimité est un cinéma populaire et généralement méridional. Pour Forman, cette volubilité populaire a cristallisé sa recherche profonde, celle d'un cinéma de poésie où peu à peu les mots et les formes émergent de la nuit, guidés par le rêve, à la rencontre de la vie. — Jean COLLET.

Le règne des archétypes

THE CINCINNATI KID (LE KID DE CINCINNATI). Film américain en metrocolor de NORMAN JEWISON. *Scénario :* Ring Lardner Jr. et Terry Southern, d'après le roman de Richard Jessup. *Images :* Philip H. Lathrop. *Musique :* Lalo Shifrin. *Chanson :* Dorgas Cochran, interprétée par Ray Charles. *Décors :* George W. Davis, Edward Carfagno, Henry Grace et Hugh Hunt. *Costumes :* Donfeld. *Montage :* Hal Ashby. *Son :* Franklin Milton. *Interprétation :* Steve McQueen (Cincinnati Kid), Edward G. Robinson (Lancey Howard), Ann Margret (Melba), Karl Malden (Shooter), Tuesday Weld (Christiane), Joan Blondell (Lady Fingers), Rip Tom (Slade), Jack Weston (Pig), Cab Calloway (Yeller), Jeff Corey (Hoban), Theo Marcuse (Felix), Milton Selzer (Sokal), Karl Swenson (Mr Rudd), Emile Genest (Cajun), Ron Soble (Danny), Irene Tedrow (Mme Rudd), Midge Ware (Mme Slade), Dub Taylor. *Production :* Martin Ransohoff - Filmways - Solar - Metro Goldwyn Mayer, 1965. *Distribution :* M.G.M. *Durée :* 1 h 53 mn.

A côté des films « mis en scène » que nous défendons, films qui sont le lieu où s'exerce un regard d'auteur et d'artiste, chacun sait qu'il existe un certain nombre de films plus simplement et prosaïquement « mis en place », où le regard de l'auteur compte moins que l'efficience d'une certaine habileté manuelle à faire vivre les êtres et les lieux envisagés par une anecdote particulière. *The Cincinnati Kid* est de ceux-là.
La critique d'un tel film devrait donc tenir compte d'une foule de renseignements objectifs. Il importe évidemment moins ici de savoir qui est Norman Jewison (anonyme exécutant de comédies matriarcales avec Doris Day) que de connaître l'esthétique du producteur, le redoutable Martin Ransohoff. *The Cincinnati Kid* avait été mis en chantier par Sam Peckinpah, en noir et blanc. Ransohoff, mécontent, le congédia, et Jewison reprit tout à zéro. Il était moins encombrant que Peckinpah, et, moins soucieux de création personnelle, il faisait mieux, sans doute, ce qu'on lui demandait de faire. Cela dit, il n'est pas absolument certain que le film eût été meilleur si Peckinpah l'avait mené à bien. Faut-il donc se réjouir de la toute-puissance dictatoriale d'un régime où le cinéaste est un simple salarié, et où l'« art » n'est considéré comme valable que s'il donne naissance à des produits de consommation conformes aux normes de l'industrie ? Nous devons aujourd'hui admettre que notre méconnaissance du système hollywoodien (malgré les mises en garde de Lang, Ophuls, Renoir) a plus d'une fois faussé nos jugements critiques : quelques années auparavant, à la seule vision d'un film comme *The Cincinnati Kid*, nous eussions certainement salué en Jewison l'apparition d'un talent nouveau, et scruté les promesses d'un style original là où ne brillent sans doute que

les rouages parfaitement rodés et nickelés d'une machinerie des plus impersonnelles. Mais la faillite de certains paris hâtifs nous a rendus désormais plus prudents.
Toutefois, quel que soit son mode de fabrication, *The Cincinnati Kid* existe. D'une existence purement physique certes, fonctionnelle, spectaculaire, totalement soumise aux lois d'une efficacité dramatique éprouvée et mille fois illus-

héros prisonnier encore de son enfance, celui avec qui le public compatira, s'il perd, avec qui il se réjouira, s'il gagne. Il suffit de même d'un seul geste pour *signifier* le caractère de la perverse Ann Margret (scène du puzzle), d'un seul regard sur sa femme pour indiquer la lâcheté de Karl Malden. Le règne des archétypes débarrasse le récit de toute profondeur tout en lui conférant son universelle autorité.


Ann Margret et Steve McQueen : The Cincinnati Kid.

trée. L'œuvre est tout entière asservie à la hantise de la déperdition, au refus maniaque des temps morts, à la crainte maladive de l'imprécision psychologique. Le développement des caractères et des situations y obéit à une mécanique sans mystères, à une logique sans discrétion. Pourtant, malgré cela ou à cause de cela, quelque part un charme opère (tout au moins pendant le déroulement du film. Les objections ne viennent à l'esprit qu'à la sortie de la salle.) Une fois de plus, c'est en misant sur l'attention enfantine que tout individu porte comme malgré lui à toute histoire bien racontée qu'Hollywood gagne son éternelle partie contre le cinéma « intellectuel ». Si dégradés ou arbitraires que soient encore de tels divertissements, notre plaisir un peu confus de céder à leurs pièges suffirait à les justifier. Ils illustrent, à leur manière naïvement paradoxale, les difficultés d'un cinéma brechtien toujours à venir. Ici, tout est fondé sur l'identification immédiate du spectateur au spectacle qu'on lui propose, comme dans le vieux théâtre populaire.
Pour obtenir cette identification, Jewison et Ransohoff préfèrent aux idées générales le culte et la recherche systématique du détail expressif : la scène où Steve McQueen prend un bain n'est là que pour sacrifier à la mythologie particulière de cet acteur, dont une part de la force réside dans son exigence à se faire *protéger* par quelqu'un. Il est ainsi, par excellence, le

Ainsi la partie de poker finale, qui dure trente-cinq minutes, polarise une attention au premier degré que le schématisme extrême de l'enjeu n'empêche nullement d'être convaincante. Et la seule faute des auteurs tient peut-être au seul fait d'avoir tiré une conclusion, d'avoir fait de cette partie perdue par McQueen le symbole de la brisure soudaine de sa ligne de chance. Il est vrai que la voie où s'engage le film dans sa dernière demi-heure ne permettait pas d'éviter la convention, celle de la réussite ou de l'échec : c'est précisément au moment où ce cinéma cède à la tentation d'une idée théorique qu'il cesse de séduire, à l'instant même où il prétend à de plus nobles séductions qu'il échoue, tout près du but. - Jean-André FIESCHI.

Du paradoxe au lieu commun

QUAND LES ANGES TOMBENT Court métrage polonais en couleur de ROMAN POLANSKI. *Scénario :* Roman Polanski. *Interprétation :* Barbara Kwiatkowska, Jakub Golberg, Roman Polanski. *Production :* 1959. *Distribution :* Argos Film. *Durée :* 20 mn.

« Où le danger est grand c'est là que je m'efforce. » — Malherbe.

Bien étrange entreprise que celle de Roman Polanski tournant ce court métrage à l'âge où, s'il veut s'exprimer — et il ne s'agit assurément ici que de cela — le jeune auteur ne songe qu'à mettre à contribution sa brève expérience. Bien étrange, car il choisit, lui, d'aborder le sujet dont, en un sens, il ne sait rien : la vieillesse, l'écoulement du temps, la douceur et l'amertume mêlées des souvenirs amassés. Il substitue au « ici d'où la chose est vue » constitutif de notre point de vue un « là-bas d'où elle sera peut-être vue » qui lui interdit tout recours au vécu. A moins que le rapport que nous entretenons avec les souvenirs soit identiquement le même, quel que soit le nombre et la nature de ceux-ci, à moins que le rapport que nous entretenons avec la mort, nécessairement imaginaire et imaginée, ne soit pas fonction de la plus ou moins grande proximité de l'échéance.
Mais, au départ, tout donne ici à penser le contraire. Non content, en effet, de la gageure initiale, Polanski choisit de surcroît la situation la plus aberrante (alternance des souvenirs et de l'image d'une vieille dame assise gardant une vespasienne) et le traitement le plus périlleux (pellicule teintée pour le présent, en couleur pour les souvenirs) comme si, son seul dessein était, en choisissant de traiter ce qui a priori lui convient le moins, de la manière la moins adéquate possible, de prouver (et il s'agit là d'un exercice de fin d'études) d'emblée qu'il est capable de tout faire. Et lorsque Polanski s'étonne de n'être pas reconnu pour fou par les psychiatres alors que, pourtant, il ne pense qu'au cinéma et qu'apparemment ses films sont beaux, il oublie que sa déraison n'est peut-être rien d'autre que cette volonté inébranlable de filmer et plus précisément de prouver à chaque film qu'au cinéma il peut *tout*.
Si, dès lors, il est difficile d'en dire long sur ses films, je tiens cette difficulté pour significative de leur valeur. Par quelque côté que l'on aborde *Quand les anges tombent*, *Amsterdam* ou *Répulsion*, aucune aspérité ne se présente, propre à secourir le commentaire, sinon sur de fausses pistes. Mis à part un climat où le morbide vient relayer le plaisant et sur lequel il est loisible de gloser (j'y entends pour ma part un accent assez désespéré) toute tentative d'analyse est vouée à l'échec car la connaissance que nous avons des œuvres postérieures de Polanski la démentirait. Si bien que pour tenter de faire fond sur une vérité concernant un auteur qui nous conduit de surprise en surprise, nous nous devons de rechercher une constante dans sa démarche elle-même.
Or, l'impulsion donnée à cette démarche créatrice ne semble pas venir de quelque décret impérieux de la sensibilité, mais de la volonté consciemment assumée d'affronter les difficultés majeures. Si la parole qui va ainsi se frayer le plus tortueux des chemins ne dit mot, c'est qu'elle n'a, en fin de compte, pour mission que de faire entendre le danger par elle encouru, la rareté de son entreprise risquée. A chaque instant, Polanski nous oblige à trouver l'œuvre habile avant tout et lors-

que l'émotion pourrait nous gagner, l'artisan s'empresse de nous y faire échapper, dans le dessein de ramener notre attention au seul mécanisme admirable qu'il a créé. C'est pourquoi, ce qui émeut dans *Quand les anges tombent* n'est pas tant le grand thème de la vie comme situation dérisoire, le rouge autour des jambes amputées par l'obus, ou le sourire de Barbara Lass se donnant à un hussard tandis qu'une rivière proche inlassablement coule, ce n'est pas tant cela que l'acte lui-même, par lequel Polanski désamorce ces images de leur charge émotive, comme pour enlever à la vie sa sève illusoire puisque condamnée et, simulateur sardonique, la remplacer par un coloriage à la Borowczyk dont l'animation (comme par exemple dans *Le Sentiment récompensé* que l'on peut revoir en ce moment) ne voue que très provisoirement de mouvement ce qui est voué à une irrémédiable immobilité, à la mort. Méfiance donc, devant ce petit chef-d'œuvre qui se fera volontiers passer pour une effusion baroque abordant avec un lyrisme surprenant de grands thèmes qui ne sont en fait que les farces auxquelles se livre déjà l'auteur de *Répulsion*. Mais, des situations sidérantes dont il part, Polanski nous amène à des généralités bien plates de n'être pas émouvantes. Il reste en fin de course le parcours qu'il nous a fallu emprunter et au gré duquel sont apparues, déguisées, de manière étrange et discordante, les métamorphoses (et c'est là que réside le baroque profond de Polanski) de ce qui n'est peut-être qu'un phantasme essentiel : un personnage isolé d'une manière ou d'une autre se dirigeant dans un air vicié vers le trou noir. Sans doute, Polanski s'ingénie-t-il à ce que cela soit placé sur le plan du jeu. A n'en pas douter, il bouffonne. Mais truffée de détails intentionnels, la bouffonnerie devient de films en films plus significative et le jeu inquiète de plus en plus ceux qui, comme malgré eux, y ont participé, s'y sont instruits.

Aussi, la vigueur et l'inconvenance avec lesquelles *Quand les anges tombent* force l'attention et emporte l'adhésion ne sont-elles pas étrangères au fait qu'en nous conduisant ainsi du fantastique le plus artificiel à ce qui est la réalité même : notre rapport à la mort, le film emprunte, du paradoxe au lieu commun, un parcours que l'on croyait propre à la pensée et qu'elle se trouve, non sans stupeur, sommée de partager avec la plus hautaine des poésies. — Jacques BONTEMPS.



dans le
cadre de l'émission
" Blues
et Jazz-Partie "
sur Europe no 1

après

Jimmy Smith

Dizzy Gillespie

Duke Ellington

et

Ella Fitzgerald

NORMAN GRANZ

présente

LE TRIO OSCAR PETERSON

à la

SALLE PLEYEL

mardi 29 mars 1966
unique concert
à 21 heures

liste des films sortis en exclusivité à Paris

du 26 janvier au 1er mars 1966

10 films français

L'Amour avec des si... film de Claude Lelouch, avec Janine Magnan, Guy Mairesse, Richard Saintbris, France Noelle, Franval, Joëlle Picaud, 1963. — Une galoche, un gavroche à l'œil tortueux qui se prendrait pour la Jeanne d'Arc du cinéma français, à ceci près qu'au lieu d'entendre des voix il voit des images : elles réalisent de leur auteur le plus surprenant portrait en creux dont le cinéma puisse faire rêver. Le fin du fin du cinéma subjectif : quand la caméra se regarde elle-même. Lelouch, ou la transparence sans la moindre lucidité. — J.-L. C.

Angélique et le Roy, film en scope et en couleur de Bernard Borderie, avec Michèle Mercier, Robert Hossein, Jean Rochefort, Claude Giraud, Jacques Toja, Jean Parédès, Sami Frey. — Borderie a eu raison de croire aux vertus de l'entêtement puisque le dernier volet de son angélique trilogie est aussi le meilleur, non à cause du retour de Peyrac, mais grâce à l'introduction de Sami Frey en prince oriental digressant, au cours d'une alerte scène de flagellation, sur les impostures de la liberté sartrienne. Il y a aussi une agréable petite messe noire, mais qui tourne court par la faute de la sensiblerie imbécile de Michèle Mercier, qu'on aurait pu croire plus aguerrie aux délices du voyeurisme. Mais n'en demandons pas trop. A part ces brèves incursions du côté d'une perversité qui s'avoue plus franchement que dans les épisodes précédents, l'illustration est toujours aussi plate A force de piller Racine et Saint-Simon, Pascal Jardin fait des progrès. Encourageons donc la poursuite de ce sérial galant, encore un peu trop « Amours célèbres » et pas assez Dolmancé sans doute, mais tout de même sur le point de trouver, semble-t-il, sa vraie voie. Il n'est jamais trop tard pour bien faire. — J.-A. F.

A nous deux Paris, film de Jean-Jacques Vierne, avec Michel Subor, Olivier Despax, Claire Duhamel, Renaud Mary, Micheline Dax. — Sur un thème emprunté au « Colonel Chabert » Vierne se propose de porter Balzac au cube, en mêlant à l'affaire Rubempré et Rastignac. Cela le conduit au-dessous de zéro. L'arrivisme dans la presse et la finance, de nos jours, obéit à des lois plus subtiles que celles de la littérature du cœur. Blondin et Guimard, auteurs du scénario original, devraient en savoir quelque chose. — M. M.

Les Combinards, film de Jean-Claude Roy, avec Darry Cowl, Michel Serrault, Agnès Spaak, Jane Sourza, Annette Poivre, Noël Roquevert. — Autour des escroqueries montées par une agence matrimoniale, gravitent quelques sketches de courts métrages, reliés avec une désinvolture confondante. Le plus bête des metteurs en scène ne pouvant atteindre un tel degré de bâclage technique et de nullité, on devine derrière ce sabotage la présence malfaisante d'un intellectuel se piquant de cynisme. Sauf masochisme aigu, il est inutile d'encourager les mystifications commerciales de ce Pied Nickelé nouveau genre. — M. M.

Espions à l'affût, film de Max Pecas, avec Jean Vinci, Jean Claudio, Anna Gael, Claudine Coster. Pecas s'égare quelque peu dans une histoire de vol de diamants qui contrarie la belle rigueur des scènes entre le héros et les deux sœurs qui se partagent son cœur. Le grand Max y retrouve le hiératisme qui a toujours caractérisé ses mises en scène et son inspiration monothématique. — A. J.

Galia, film de Georges Lautner, avec Mireille Darc, Françoise Prévost, Venantino Venantini, François Chaumette, Jacques Riberolles. — Que Lautner abandonne les histoires de barbouzes au moment où l'on en parle le plus, voilà qui prouve au moins son désintéressement. Donc voici un film qui porte l'énigmatique prénom de Galia et dont le sujet se confond avec l'héroïne qui également le porte : une inconsciente petite femme-fille. Mais Darc, animal en liberté, mis dans la cage d'un scénario para-policier pas plus mauvais qu'un autre mais quand même... voilà qui définit les mérites et limitations du film. Les mérites : d'une part l'absence totale de cynisme ou immoralisme, démystificateurs ou pas ; de l'autre, quelques scènes bien venues, bien lancées, bien poussées. Limitations : le scénario-support est trop ou pas assez bâti, et, à l'intérieur de celui-ci, Galia trop ou pas assez libre. Bref, Lautner continue d'être le cinéaste de quelques beaux éclats (leur meilleure harmonisation est sans doute jusqu'ici celle des « Tontons flingueurs »), faute, peut-être, d'avoir trouvé le scénariste-complice idéal. — M. D.

Les Malabars sont au « parfum », film de Guy Lefranc, avec Roger Pierre, Jean-Marc Thibault, Darry Cowl, Henri Salvador, Francis Blanche, Sophie Agacinski, Christiane Minazzoli. Dire toujours la même chose n'est pas marrant, mais que faire d'autre puisque l'on nous propose toujours les mêmes films. Que penser de Roger Pierre et Jean-Marc Thibault sinon qu'ils sont meilleurs au Music-Hall, de Darry Cowll qui lui-même n'est pas toujours drôle, de Minazzoli sinon à une vieille chanson de Gainsbourg où il susurait : « il n'est rien besoin de dire à l'horizontale ». La chanson s'appelait « Ce Mortel Ennui ». — A. J.

Tant qu'on a la santé, film de Pierre Etaix, avec Pierre Etaix, Alain Janey, Denise Peronne, Simone Fonder, Sabine Sun, Vera Valmont. — Personne n'a envie d'être méchant avec Etaix, qui est si gentil, et qui peut même réussir un film à l'occasion. Disons donc que, cette fois, l'occasion ne s'est pas présentée, loin de là. Autant « Yoyo » était soigné et cohérent, autant celui-ci est bâclé, brouillon, morne et laid. Etaix aligne des gags (pas très heureux) autour d'un thème donné, plus qu'il ne fait un film. Ce n'est pas pour autant du Mack Sennett mais bien hélas ce que nous fuyons le plus dans un certain comique spécifiquement français, à base de petites notations sinistres et de petites pointes mesquines contre les affres de la vie moderne, le camping, etc... Dieu que c'est triste un clown qui tire à la ligne : la bande-annonce de « Yoyo » était drôle parce qu'elle était une bande-annonce, mais replacée intégralement ici comme épisode original du film, elle avoue ses faiblesses et ses limites. La scène de satire publicitaire reprend de façon éhontée un principe totalement épuisé par « Une femme mariée » et « Pierrot le fou », et sans y ajouter le moindre soupçon d'inspiration. A quoi bon poursuivre le catalogue des faillites d'un film qui n'est qu'une addition d'échecs ? Il est plus charitable de redonner rendez-vous à Etaix sous de meilleurs cieux, tout en formulant (au moins) une bonne centaine de souhaits à son égard. — J.-A. F.

Une balle au cœur, film en couleur de Jean-Daniel Pollet. — Voir critique dans notre prochain numéro.

La Vie de château, film de Jean-Paul Rappeneau, avec Catherine Deneuve, Pierre Brasseur, Philippe Noiret, Henri Garcin, Mary Marquet, Carlos Thompson, Marc Dudicourt, Donald O'Brien, Robert Moor. L'originalité du scénario mêlant petites et grandes guerres sur fond de dentelles, clignant un œil bien français vers les raffinements à la Clair et les idées reçues sur Marivaux n'a d'égale que la grâce souveraine de la forme, livrant en ravissantes pho-

tos léchées les évolutions un tantinet longuettes de Catherine Deneuve, aussi élégante qu'une gravure de mode, en déshabillé vaporeux sur tonalité blanchissante, le tout souligné par les amples accords plaqués de Michel Legrand. Il faut le voir pour le croire et croire du même coup à l'attribution unanime du Delluc. Les dialogues sont alertes et percutants, changeant de couleur entre les lèvres du châtelain et la grosse bouche du gaillard Brasseur. C'est accompagné d'un pareil foisonnement d'idées qu'apparait toujours le premier film d'un véritable auteur. — A. T.

15 films américains

After Mein Kampf (Sadisme S.S.), film de Ralph Porter, 1959. — Invraisemblable fatras de bandes d'actualités, de stock-shots, de séquences filmées dans un style newyorkais et de dessins animés. Les sommets du film : un cartoon tendant à prouver qu'Hitler était juif et de stupéfiants extraits de « Little American » (DeMille - 1917) — on y distingue Mary Pickford au cours du naufrage du Veritania. Signalons aux admirateurs demilliens que ces plans se trouvent dans les deux premières bobines du film. — P. B.

Andy (Andy), film de Richard C. Sarafian, avec Norman Alden, Tamara Daykarhanova, Zvee Scooler, Mervyn Vee. — Voir, dans notre n° 166-7, « Contingent 65 1A » (Moullet), page 62. — La journée et la nuit newyorkaises d'un arriéré mental âgé de 45 ans. Ses vieux parents veulent l'enfermer dans un asile. Au matin, ils se contentent de changer d'avis et d'appartement. D'un film aussi laid, ennuyeux, répugnant, on peut dire n'importe quoi. Que la défense des asociaux, poussée jusqu'au gâtisme, plaide en faveur de la bonté et de l'amour, contre une société inhumaine, etc. A travers ce pensum ampoulé, on devine avec terreur l'idée que se font les Américains d'un cinéma « intelligent », et l'on comprend mieux le succès à New York des « Dimanches de Ville-d'Avray », qui avait au moins le mérite, lui, de plaider pour la pédophilie. Le plus grave, c'est qu'une production aussi stupide et rétrograde passe pour du Vigo chez les vieilles tiges de la critique, et pour la fine pointe de la « nouvelle vague » chez les distributeurs. Il n'a pu être réalisé, avec deux autres films dont « Graine sauvage », et d'une manière assez coûteuse, qu'avec une garantie de distribution de la firme Universal. L'échec d' « Andy » ne devrait pas stopper une initiative aussi intéressante. Si une faute a été commise, elle incombe aux talent-scouts de l'Universal. Un film comme « Andy » n'est même pas une caricature de la Nouvelle Vague. — M. M.

Blindfold (Les Yeux bandés), film en scope et en couleur de Philip Dunne, avec Claudia Cardinale, Rock Hudson, Jack Warden, Guy Stockwell, Brad Dexter. — Cela commence comme une assez banale comédie policière pour franchir très rapidement les bornes du farfelu le plus débridé, avec l'introduction d'un thème relativement inédit et riche en prolongements : le marché noir mondial de la matière grise. Une bande de gangsters, en effet, travaille dans le kidnapping de savants atomistes et met ces derniers aux enchères... Dunne s'essouffle à suivre le chassé-croisé des vrais et faux policiers, et l'on s'attend constamment à ce que le plus que jamais falot Rock Hudson se réveille brusquement dans son lit, révélant ainsi le caractère onirique de son épopée. Bref, le film serait assez divertissant si les auteurs avaient su prêter quelque consistance à l'invraisemblance, ce qui n'est pas le cas. Tout est bâclé, y compris la photo de Joseph McDonald. Signalons toutefois que ce serait une erreur, si l'on va voir le film, de sortir avant la fin. — J.-A. F.

The Cincinnati Kid (Le Kid de Cincinnati). — Voir critique dans ce numéro, page 76.

The Courtship of Eddie's Father (Il faut marier papa). — Voir critique dans ce numéro, page 74.

Dingaka (Dingaka le sorcier), film en couleur de Jamie Uys, avec Stanley Baker, Juliet Prowse, Ken Gampu, Siegfried Mynhardt, John Sithebe, Paul Makgoba, Flora Motauny. — La traite des nègres, ça rapporte encore, s'il faut en croire Jo Levine et Stanley Baker qui en sont à leur troisième ou quatrième film « africain ». Nous ne sommes pas contre l'exotisme insolent, et même en Afrique du Sud il doit être possible de voir autre chose que ce qu'en montre Rogosin. Mais ce Dingaka est un imposteur. On attend « Tarzan », et ce sont « Les Plaideurs » qui paraissent. Les trois quarts du film se déroulent à Johannesburg, entre les murs d'une prison et d'un tribunal, et à peine chez ces merveilleuses tribus arriérées où chacun parle un excellent anglais. Mis à part le plaisir de voir les « sauvages » apprendre à traverser les rues ou se servir du téléphone, le chef-d'œuvre de M. Uys répand un ennui mortel, ce qui est une performance dans le cinéma de l'irréel. — M. M.

Goldstein (Goldstein). — Voir critique dans notre prochain numéro.

Savage Sam (Sam l'intrépide), film en couleur de Norman Tokar, avec Brian Keith, Tony Kirk, Kevin Corcoran, Dewey Martin, 1963. — Production Disney, d'où une grande importance accordée aux marmots et aux animaux. Mais l'absence de prétention du script et la certaine efficacité de la mise en scène rendent honorable le résultat. Détail savoureux : le gosse kidnappé par les Indiens est aussi insupportable pour ses ravisseurs que le héros de « Ransom of the Red Chief » de O'Henry. — P. B.

Son of Gunfighter (Fils d'un hors-la-loi), film en scope et en couleur de Paul Landres, avec Russ Tamblyn, Kieron Moore, Maria Granada, James Philbrook, Fernando Rey. — Que le faux western espagnol, italien et allemand souffre d'une carence de metteurs en scène, nous en convenons tous, mais reconnaissons aussi que ce n'est pas l'activité de Paul Landres (ou de tâcherons du même ordre) qui sauvera ces sous-produits. — P. B.

Incident at Phantom Hill (Sans foi ni loi), film en couleur de Earl Bellamy, avec Robert Fuller, Dan Duryea, Jocelyn Lane, Tom Simcox, Linden Chiles, Claude Akins, Noah Beery. — Ex-pépinière de la série B westernienne, l'Universal retrouve pour une fois sa vocation d'antan et Earl Bellamy (ancien assistant de Cukor, Ray, Ophuls et Sirk) semble marcher allègrement sur les traces de Boetticher et Bartlett. Mais peut-être plus encore qu'à Bellamy, c'est à Frank Nugent, dont c'est un des derniers scénarios, que le film doit une rigueur et une efficacité assez rares en ce moment. L'introduction d'un très beau personnage féminin, Memphis (la séduisante Jocelyn Lane), et une galerie de comparses particulièrement bien venus rendent le film très agréable à suivre. Quant aux idées de script, chères à la série B, elles sont très inhabituelles donc excitantes : on apprend ainsi comment en plein désert, sans eau, on peut se désaltérer avec des pierres. A marquer d'une pierre blanche. — P. B.

The Naked Kiss, ex-**The Iron Kiss (Police spéciale).** — Voir, dans notre n° 150-1, « American Report » (Fuller), p. 42, dans notre n° 153, « Petit Journal » (Noames), p. 55, dans notre n° 157, « Petit Journal » (Fuller), p. 41, et critique dans ce numéro, page 73.

Sands of Kalahari (Les Sables du Kalahari), film en scope et en couleur de Cy Endfield, avec Stanley Baker, Stuart Whitman, Susannah York, Harry Andrews. — Encore une aventure sud-africaine du tandem Jo Levine-Stanley Baker. Un avion s'abat dans le désert. Dans le struggle for life, chaque conscience (des rescapés) poursuit donc la mort de l'autre. La conscience qui a un fusil (Stuart Whitman) est évidemment avantagée : à elle donc l'honneur de trousser Susannah York. Mais ce n'est pas, malgré les apparences, un remake de la « Saga d'Anatahan ». Whitman est le salaud, il sera puni. Agréments touristiques du désert : lézards géants, tortues, scorpions, plus quelques singes carnassiers aimablement dirigés. Le script leur impartit le rôle des Atrides, ce dont ils s'acquittent aussi bien que n'importe quel acteur de Cacoyannis. Stanley Baker assume une fois de plus un incroyable masochisme, mais il manque le fouet de Losey.

A noter enfin qu'il s'agit là d'une de ces œuvres entièrement contenues dans leur bande annonce : le développement des scènes et la durée de l'intrigue n'ajoutent strictement rien à la vision de quinze plans bien choisis. — J.-A. F.

The Great Race (La Grande Course autour du monde). Voir, dans notre n° 175, « Entretien Blake Edwards », p. 59, et critique (Daney), p. 62.

The Sound of Music (La Mélodie du bonheur), film en Todd-Ao 70 mm et en couleur de Robert Wise, avec Julie Andrews, Christopher Plummer, Eleanor Parker, Richard Haydn, Peggy Wood, Charmian Carr, Heather, Menzies, Nicholas Hammond. — Au début, la grosse caméra de Wise survole les verts pâturages d'Autriche comme elle le fit, un peu plus à l'ouest, de Manhattan. Puis on peut croire, quelques minutes encore, que le bonheur est dans le pré où Julie Andrews, très agréablement, s'ébroue. La scène du couvent introduit alors quelques graves soupçons que la suite vient confirmer au-delà des plus noires prévisions : après l'introduction de l'innommable famille Trapp au grand complet, on ne peut plus rien croire du tout, tout juste subir, si l'on en a la force, le plus écœurant maelstrom de guimauve et de sottise qui ait dévasté les écrans depuis longtemps. Mary Poppins est loin de ce Salzbourg sans Mozart que Blake Edwards, dans « The Great Race », anime au moins de ses noirs dessins. « Mary Poppins » et « The Great Race » sont incontestablement des films « à voir » : « The Sound of Music », lui, justifierait l'addition au Conseil des Dix d'une sixième cotation : à ne voir sous aucun prétexte. — J.-A. F.

The War Lord (Le Seigneur de la guerre), film en scope et en couleur de Franklin Schaffner, avec Charlton Heston, Richard Boone, Rosemary Forsyth, Maurice Evans, Guy Stockwell. — Scénario original (quoique adapté d'une pièce), bien ficelé et réalisé, pas très bien mais réalisé, par l'auteur de l'intéressant (également par le scénario) « Best Man ». C'est la vie d'un petit groupe de gens d'armes saxons dans la Normandie en friche du Xᵉ siècle, luttant contre une invasion barbare déclenchée par une histoire de fille (arrachée à sa tribu par le chef des occupants). On a si peu vu au cinéma les remuements proto-historiques d'où naquit notre Occident, qu'il faut, rien que pour ça, marquer un peu le coup. Les petits curieux pourront donc voir les antiques affrontements entre civilisation et barbarie, races indigènes et allogènes, paganisme et christianisme (chose déjà évoquée par le Welles de « Macbeth » à l'aide de la fourche et de la croix) ; remarquer le soin apporté à certains détails (maisons calquées sur le modèle de l'ancienne Irlande) ; rêver sur la fête païenne (où l'on a d'ailleurs un peu extrapolé en ce qui concerne certains masques), et sur cet arbre sacré qui devait longtemps survivre en nos campagnes (voir Jeanne d'Arc) sous le nom d' « arbre aux fées ». L'origine du « jus primae noctis » n'est pas mal évoquée non plus (illustrée par une théorie controversée, mais quelle théorie ne l'est ?), bref : le film est excitant — si l'on est excitable. On est, bien sûr, à des années-lumière de l'exploitation flamboyante que faisait Welles de détails aussi beaux et aussi minces que celui que j'ai dit, mais il n'y faut pas penser si l'on veut prendre quelque plaisir à ce film. Et si on le veut, on le peut. M. D.

4 films anglais

A King's Story (Histoire d'un roi), film en couleur de Harry Booth, avec le Duc de Windsor. — Le malheur ayant voulu que le Duc de Windsor lui-même supervise l'entreprise, les auteurs se sont soigneusement refusés à envisager le sujet du seul point de vue intéressant, celui de la politique. Dégagée de son cadre originel, traitée avec bonhomie (alors que l'on aurait espéré au minimum un certain cynisme...), l'Histoire a été réduite à l'un de ces faits divers qui font les délices des journaux féminins. — P. B.

The Face of Fu Manchu (Le Masque de Fu-Manchu), film en scope et en couleur de Don Sharp, avec Christopher Lee, Nigel Green, Joachim Fuchsberger, Karin Dor, James Robertson Justice. — Dès la première séquence on exécute un faux Fu-Manchu mais celui qui lui succède aussitôt est-il plus vrai ? Il est permis d'en douter. Le héros fameux de Rohmer (Sax) ne gagne rien à cette résurrection où les grands mythes sont une fois de plus humiliés par la tâcheronnerie ambiante. Couleurs affreuses et pénurie d'idées, le seul péril jaune est ici celui de la photo, qui fatigue dangereusement la vue. Par ailleurs, la spécialisation dans le fantastique d'un acteur comme Christopher Lee me semble une aberration : que le monstre de Frankenstein, le comte Dracula et Fu-Manchu aient la même sinistre binette allongée, ne favorise guère le voyage de l'autre côté des apparences. Une scène entière (l'assoupissement mortel de la petite ville) est froidement piquée, dans le ménagement et la disposition des effets, au « Village des damnés » de Wolf Rilla. Les ajouts personnels de Don Sharp confinent à la transparence absolue. Une suite est évidemment annoncée. — J.-A. F.

The Girl Hunter (Solo pour une blonde), film en scope de Roy Rowland, avec Mickey Spillane, Shirley Eaton, Lloyd Nolan, 1963. La grande idée, sans doute la seule, tient à ce que Mickey Spillane incarne Mike Hammer, le private fruit de son imagination et de sa plume. Avec sa silhouette massive, son air bourru et passablement borné, sa voix rauque, il lui communique une étonnante crédibilité. A tel point que, l'inintelligibilité de l'intrigue aidant, on se prend à vouloir légitimer l'apparente incapacité de Roy Rowland en la mettant au compte d'un éventuel propos qui aurait l'absurde pour thème. Une bagarre par trop déficiente et Shirley Eaton nous ramènent heureusement vite à de plus sages intentions Il n'empêche que c'est presque touchant et qu'il faut voir la création de Mickey Spillane. J B.

What's New, Pussycat ? (Quoi de neuf, Pussycat ?). — Voir, dans notre n° 173, « Le cahier des autres » (rencontre Donner), p. 5, et critique de Mardore dans notre n° 174, p. 75.

4 films italiens

Colorado Charlie (La Loi de l'Ouest), film en couleur de Robert Johnson (Roberto Mauri), avec Jack Berthier, Barbara Hudson, Roberto Lorenzon, Andrew Ray, Charlie Lawrence. — Un shérif, champion du colt mais décidé à ne plus tuer, s'est réfugié, avec sa femme quaker, dans une petite ville où le port d'arme est interdit. Mais un hors-la-loi revanchard l'y déniche. Le dans-la-loi prouvera son courage, mais, n'ayant pu attendre, nous ne savons comment. — J.-P. B.

La frusta e il corpo (Le Corps et le fouet), film en couleur de John M. Old (Mario Bava), avec Daliah Lavi, Isli Oberon, Harriet White, Dean Ardow, Alan Collins, Jacques Herlin, 1963. — L'amour de Kurt (Christopher Lee) et de Vevenka (Dalhia Lavi) ne peut s'accomplir que fouet en main inondé de vent et d'embrun : ce sont des âmes simples. Aussi est-ce seulement le goût de Bava pour un hideux fatras « poiétique » et un amalgame de formes vétustes qui teinte cette pure idylle de sado-masochisme et de nécrophilie. Elle ne peut plus, dès lors, s'adresser qu'aux âmes cinématographiquement perverties. — J. B.

Le Gladiateur magnifique, film en scope et en couleur de Alfonso Brescia, avec Mark Forest. — Hercule sauve Velida, puis le père de celle-ci, l'empereur Gallien, des pièges et complots de l'ennemi Juddo. Une nouvelle fois, la mythologie mise à sac et le cinéma mis en boîte. — J.-P. B.

La montagne di luce (L'Homme du Bengale), film en scope et en couleur d'Umberto Lenzi, avec Richard Harrison, Luciana Gilli, Wilbert Bradley, Daniele Vargas, Andrea Scotti, Nerio Bernardi, Nazzareno Zamperla. — Ce genre de film souffre généralement d'un scénario souvent bâclé, ou des acteurs (actuellement en rééducation après la période péplum), ou d'une réalisation sans idées. Celui-ci réunit toutes ces insuffisances mais, à son actif, signalons l'absence du tigre qui n'aurait d'ailleurs rien à faire ici. — A. J.

2 films japonais

Ataragon, film de Shiro Honda, avec Tadao Takashima, Ken Hehara. — Les Mus, sortes d'atalantes nippons, ex-maitres du monde, entreprennent de reconquérir leur empire perdu. Ils échoueront, par la faute de l'Ataragon, sous-marin volant aux immenses capacités destructrices. Il y a aussi un dragon nettement fatigué, une reine cruelle à perruque rouge, des rayons frigorifiants et de beaux jets de vapeur. Côté sentiments, la fibre paternelle est longuement chatouillée pour éviter le pire. Côté maquettes, c'est le travail habituel d'Honda. Parfois, la laideur intrinsèque de la photo, ajoutée à celle des choses montrées, laisse percer un charme des plus indéfinissables, qui tient à l'absolu atteint dans la hideur infantile. — J.-A. F.

Onibaba (Onibaba), film en scope de Kaneto Shindo, avec Nobuko Otawa, Jitsuko Yoshimura, Kei Sato, Taiji Tonoyama, Jukichi Uno. — Voir, dans notre n° 168, « Cannes » (Fieschi), p. 68. — On peut rêver longtemps dans le creux des seins de la jeune tueuse, ou rire aux grimaces des forbans de la nuit De même que « L'île nue » était le toc du poétique, « Onibaba » est le toc du grotesque, ce qui est pousser l'excès un peu trop près de son succès. Seul truc efficace tant soit peu : un grand trou. — J.-L. C.

1 film allemand

Piccadilly null Uhr zwölf, (Piccadilly, minuit 12), film en scope de Rudof Zehetgruber, avec Helmut Wildt, Halls Lothar, Klaus Kinski. — Nouvelle incursion germanique dans les bas-fonds londoniens... Mais ici la laideur de l'interprétation finit par donner au film un étrange caractère d'authenticité qu'égaye parfois un relent de sadisme (le fouet à tête d'acier, compromis entre Sade et Chase) — P. B.

1 film espagnol

La Carga de la policia montada (La Charge des tuniques rouges), film en couleur de Raymond Torrado, avec Frank Latimore, Alan Scott, 1964. — Dans un fort assiégé par les « Castors rouges », le Cdt, sa fiancée et l'amant de celle-ci. Pour finir, le Cdt, ayant sauvé l'amant qui s'est couvert de gloire, récupère sa fiancée. Exaltation du courage et du devoir passant avant l'amour. Bêtifiant, avilissant, laid, bref, franquiste. — J.-P. B.

1 film soviétique

Fureur, film en 70 mm et en couleur de N. Ilinski, avec E. Mateev, Margaritta Volodina. — Fait partie de ces films qu'il est préférable de voir en arrivant au milieu de la séance. Tant qu'on ne sait pas de quoi il s'agit, cela se supporte avec un brin d'intérêt. Après, au début, tout se gâte ; thématiquement, on est du côté de chez Tchouckraï. — A. J.

1 film tchécoslovaque

Lasky Jedne Plavovlasky (Les Amours d'une blonde). — Voir, dans notre n° 171, « Venise » (Fieschi-Téchiné), p. 48, dans notre n° 174, « Le Sourire de Prague » (Téchiné), et « Entretien Forman », p. 62, et critique dans ce numéro, page 75.

Ces notes ont été rédigées par Jean-Pierre Biesse, Jacques Bontemps, Patrick Brion, Jean-Louis Comolli, Michel Delahaye, Jean-André Fieschi, Albert Juross, Michel Mardore et André Téchiné.



... L'intégralité d'une phrase musicale ne peut être correctement restituée que si les éléments qui composent un ensemble d'enregistrement ou de reproduction sont parfaitement ADAPTÉS entre eux... C'EST ESSENTIEL !

•

VENTE INSTALLATION ET ADAPTATION

platines tourne-disque - magnétophones - amplificateurs tuners radio - enceintes

SANOTEP

B - CORDE

Spécialiste Électro-Acoustique

159, quai de valmy Paris 10e TÉL : 205-67-05

démonstrations tous les jours de 9 h à 12 h 13 h 30 à 19 h

Abonnements 6 numéros : **France, Union française, 36 F - Etranger, 40 F.** 12 numéros : **France, Union française, 66 F - Etranger, 75 F.** Librairies, Etudiants, Ciné-Clubs : **58 F** (France) et **66 F** (Etranger). **Ces remises de 15 % ne se cumulent pas.**

Anciens numéros : No 6, **2 F** - Nos 7 à 89, **2,50 F** - Nos 91 à 147, **3 F** - Numéros spéciaux : 42, 90, **3,50 F** - 78, 100, 118, 126, 131, **4 F** - 138, **5 F** - **Port** : Pour l'étranger, **0,25 F** en sus par numéro. **Numéros épuisés :** 1 à 5, 10, 11, 18 à 28, 30 à 39, 45, 46, 48, 54, 56, 61 à 71, 74, 75, 78 à 80, 87, 89 à 91, 93, 97, 103, 104, 150-151. **Tables des matières :** Nos 1 à 50, **épuisée ;** Nos 51 à 100, **3 F.**

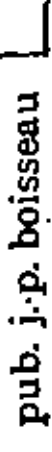
Les envois et l'inscription des abonnements seront faits dès réception des chèques, chèques postaux ou mandats aux **CAHIERS DU CINEMA, 8, rue Marbeuf, Paris-8e, téléphone 359-52-80** - Chèques postaux : 7890-76 Paris.

En raison du retard apporté au règlement des factures, la direction des **CAHIERS** a décidé d'accepter les abonnements transmis par les libraires uniquement lorsqu'ils sont accompagnés du règlement.

Edité par les éditions de l'Etoile - S.A.R.L. au capital de 16 000 F - R.C. Seine 57 B 19 373 - Dépôt à la date de parution - Commission paritaire n° 22 354
Imprimé par P.P.I., 26, rue Clavel, Paris-19e - Le directeur de la publication : Frank Tenot

ph. r. obligi

conditions au 25 janvier 1968



comme en photo-ciné

Toujours les meilleurs prix. Le service après-vente le plus complet. Le crédit le plus avantageux.

au

PHOTO-PLAIT

39, Rue Lafayette - Paris 9ème

30 % sur les magnétophones. **25 %** sur les téléviseurs et électrophones. **20 %** sur HI-FI BRAUN.

sur notre photo :

Transistors : Radiola 264 T et 263 T. Grundig Micro-Boy et Élite. Normende Globe-Trotter. **Magnétophones :** Téléfunken 300 et Grundig TK 47. **HI-FI :** chaîne Perpetuum HSV 20. Braun Audio 1. Meuble Normende. **Téléviseurs :** Sony et Normende et un phono de collection !



Cahiers du cinéma, prix du numéro : 6 francs